DIE LITERARISCHEN WEGBEREITER DES NEUEN FRANKREICH

VON

ERNST ROBERT CURTIUS

Ernst Robert Curtius

Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich

E98151k

Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich

von

Ernst Robert Curtius

196-307
2.6.25.

1923

5. bis 7. Tausend

Gustav Kiepenheuer Verlag Potsdam

PQ
305
C8
1923

Vorwort zur ersten Auflage

Das vorliegende Buch — erwachsen aus Vorlesungen, die im Sommer 1914 an der Universität Bonn gehalten wurden — möchte die ungeprüft übernommenen Vorstellungen von französischer Geistesart berichtigen, die bei uns umlaufen; es möchte den jungen Deutschen ein Bild von dem neuen geistigen Frankreich geben, wie seine Wegbereiter es erschauen. Da in Deutschland die Kenntnis dieser Dinge, abgesehen von engeren literarischen Kreisen, sehr gering ist, war meine Hauptaufgabe die: Tatbestände mitzuteilen; Bericht zu erstatten. Jeder geistigen Auseinandersetzung mit einem Neuen muss die Bekanntschaft mit ihm vorausgehn. Daher die vielen Zitate, daher die streckenweise rein informatorische Darstellungsart des Buches. Es musste Referat sein: die Diskussion hatte sich auf Andeutungen zu beschränken.

Einen Überblick über das Nebeneinander aller geistigen Strömungen des heutigen Frankreich wolle man nicht von diesem Buch erwarten. Das wäre mit seiner Absicht: die neue, ihre geschichtlichen Fesseln abstreifende Seele des jungen Frankreich vor das Auge zu stellen, unvereinbar gewesen. Es handelt sich um eine Auslese dessen, was auf dem Boden des zeitgenössischen französischen Schrifttums einer gemeinsamen neuen Geisteswelt Europas zuwächst. Deshalb war alles auszuschliessen, was rein innerfranzösische Bezüge hat: was nur Fortsetzung französischer Tradition ist; vor allem die nationalistische und neuklassizistische Literatur.

Auf die Stimmen des geister- und seelenverwirrenden Hasses, die aus Frankreich erklungen sind, habe ich nicht gehört. Mögen andere sich berufen fühlen, hier und dort nachzurechnen und zu rechten. Unser Blick richtet sich nicht rückwärts, sondern vorwärts; aufwärts.

In der Berührung mit unserer akademischen Jugend hat sich dies Buch geformt. Der neuen Jugend unseres Volkes möchte es sich darbieten. Sie wird die geistige Wiedergeburt Deutschlands mit heraufführen, an die wir glühend glauben.

Bonn, am 22. November 1918.

Ernst Robert Curtius.

Vorwort zur zweiten Auflage

Bei der Kürze der Zeit, die seit dem Erscheinen der ersten Auflage (Juni 1919*) verflossen ist, schien es weder erforderlich noch tunlich, tiefergreifende Umgestaltungen und Erweiterungen vorzunehmen. Wollte ich den von verschiedenen Seiten ausgesprochenen Wunsch erfüllen, diejenigen geistigen Bewegungen des zeitgenössischen Frankreich in die Betrachtung einzubeziehen, die nicht mit den dargestellten Wegbereitern zusammenhängen — den Traditionalismus der Barrès und Maurras, den Internationalismus der Barbusse, Jouve, Romains und Duhamel, die jungkatholische Bewegung, die sich um die Revue des Jeunes schart und die in Jammes, Baumann und Mauriac ihre künstlerisch bedeutsamsten Vertreter hat — so wäre dazu ein neues Buch nötig. Vielleicht wird es geschrieben — si fata sinant.*

Die Änderungen in der vorliegenden Auflage beschränken sich in der Hauptsache auf Nachträge über neue Werke der besprochenen Autoren — soweit sie mir zu Gesicht kamen — und auf eine Erweiterung der Bibliographie.

Bonn, am 12. *Januar* 1920.

Ernst Robert Curtius.

Vorwort zur dritten Auflage

Fassung und Aufbau des vorliegenden Buches zu verändern, dessen Konzeption um mehr als ein Jahrzehnt zurückliegt, habe ich mich nicht entschliessen können. Trotzdem ist der Umfang der neuen Auflage beträchtlich vermehrt. In einem Anhang habe ich verschiedene, grösstenteils in Zeitschriften erschienene, Aufsätze der letzten Jahre vereinigt, welche die Themen des Buches weiterführen. Als Ergänzung des Bildes, das hier vom geistigen Frankreich der Gegenwart geboten wird, mag meine Darstellung von Maurice Barrès (Bonn 1921) dienen. Weitere Studien zur modernen französischen Literatur hoffe ich in anderm Rahmen zu geben. — Die Bibliographie ist verbessert und ausgebaut worden.

Marburg, März 1923.

Ernst Robert Curtius.

EINLEITUNG

Das Leben des Geistes verläuft in der Spannung zwischen schöpferischen und verarbeitenden Epochen. In jenen erzeugt er sich neuen Gehalt, in diesen macht er den neuen Gehalt für alle Lebensgebiete fruchtbar. Eine Epoche schöpferischer Geisteserneuerung, in die dann gewaltigstes Schicksal jäh eingriff — das bedeuteten für Frankreich die zehn Jahre vor dem Kriege. In den Gebieten des staatlichen, des gesellschaftlichen, des religiösen Lebens, der Kunst und des Gedankens brachen neue Kräfte und neue Willensrichtungen hervor. Die Geschichtschreibung der Zukunft wird diese mannigfaltigen Vorgänge in ihrer inneren Zusammengehörigkeit darzustellen haben. Wie sich diese neue Geistigkeit im französischen Schrifttum der letzten fünfundzwanzig Jahre vorbereitet und ausgeprägt hat, das versucht dieses Buch an ihren führenden Gestalten zu zeigen.

Die Eigenart der neufranzösischen geistigen Bewegung versteht man nur, wenn man sich die Umrisse der französischen Geistesgeschichte im 19. Jahrhundert in die Erinnerung zurückruft.

Selten hat ein Land in einem Vierteljahrhundert eine solche Summe von Energien entfaltet wie Frankreich in den Jahren von 1789 bis 1815. Der vulkanische Ausbruch der Revolution, die Dezimierung der Aristokratie durch Guillotine und Auswanderung, die in schweren inneren und äusseren Krisen vollzogene Neuformung von Staat und Verwaltung, endlich die Hekatomben, die auf den napoleonischen Schlachtfeldern verbluteten — all das hatte einen ungeheuren Kraftaufwand

bedeutet. Am Ende der napoleonischen Herrschaft war Frankreich eine in ihrer Lebenskraft geschwächte Nation.

Während der Revolution und des Kaisertums war der französische Geist in der geschichteschaffenden Tat gebunden gewesen. Der Polizeistaat der Restaurationszeit und das kapitalistische Bürgertum der Julimonarchie trieben ihn in die innerliche Welt der reinen Idee zurück. In den utopischen idealistischen Gedankengebäuden Saint-Simons und Fouriers bereitete sich der moderne Sozialismus vor. In heroischem einsamem Denkerleben setzte sich Auguste Comte das Ziel, ein von allen Überlieferungen befreites System des menschlichen Wissens zu errichten. Und in der Dichtung endlich suchte die romantische Schule in neuen Formen ein Weltgefühl auszudrücken, das dem Rationalismus des 17. und des 18. Jahrhunderts so entgegengesetzt war wie der neue Gesellschaftszustand dem aristokratischen Ständestaat des *ancien régime*.

* * *

Die französische Romantik hat die Gefühlsbereiche der Seele erweitert und die Ausdrucksmittel der Sprache bereichert. Betrachtet man sie aber in grösserem geistesgeschichtlichem Zusammenhang, so enthüllt sie sich als Symptom jener Zersetzung des Wertbewusstseins, jener Auflösung geist- und willensbeherrschten Menschtums, deren Prozess die Krankheitsgeschichte des 19. Jahrhunderts ausmacht. Für den machtvollen Schöpferdrang und die naturhafte Lebensbejahung Victor Hugos ist die Romantik nur das Durchgangsstadium zu den humanitären und prophetischen Mythen seiner reifen Kunst. In dem geistigen Kosmos Balzacs ist die Romantik überwunden, weil sie nur als Teilstück eines sie überspannenden Zeit- und Menschenbildes auftritt. Aber neben diesen beiden Grossen, die aus der romantischen Seelenwelt empor- und über sie hinauswuchsen, stehen die bezeichnendsten Künstler der Romantik: die Lyriker des auflösenden Gefühls. Lamartine kündet in seinen musikalisch dahinwogenden Rhythmen die Wonnen elegischer

Melancholie. Vignys adlige Seele setzt dem alldurchdringenden Leiden der Welt eine stoische Resignation entgegen. Der sich knabenhaft in Liebesleid verzehrende Musset findet die tiefsten Töne im Besingen des Schmerzes:

Le seul bien qui me reste au monde
Est d'avoir quelquefois pleuré.

Das Byronfieber hat eine schwärmerische Jugend ergriffen, die von der Kunst die Aussprache ihrer Sehnsucht und ihres Weltschmerzes erwartet. Abwendung von der Wirklichkeit, Gefühlsüberschwang, Verherrlichung der alle Fesseln sprengenden Leidenschaft gehören zum Bilde der französischen Romantik. Ihr seelischer Gehalt ist vielleicht in der verzehrenden Süssigkeit von Chopins Klaviermusik zu seiner reinsten künstlerischen Darstellung gelangt.

Die französische Kritik der letzten Jahre hat sich gewöhnt, die Romantik als eine Erkrankung des nationalen Geistes zu betrachten, und sich darauf gestützt, dass die ganze romantische Bewegung in letzter Linie auf einen geisteskranken Schweizer zurückgehe — Rousseau. Hinter der Einseitigkeit dieser — meist durch kirchliche und staatliche Reaktionsgelüste mitbestimmten — Betrachtungsweise steht die richtige Einsicht, dass ein Grundtrieb der Romantik der zur Auflösung aller Lebensgebilde, Grenzen und Formen ist.

Fühlen um des Fühlens willen; Reize, Erregungen, Sensationen um ihrer selbst willen — das ist es, was der romantische Mensch, der romantische Künstler sucht, sobald die Selbstanalyse in ihm erwacht ist. Im äussersten Fall entsteht eine völlige Gleichgültigkeit gegen alle Kulturwerte des Glaubens, der Gesinnung, des Gedankens, der Gemeinschaft. Als einziger Wert bleibt die Kunst. Aber sie wird nicht mehr gewertet als Setzungsform gesteigerten Menschtums, sondern nur als Spenderin immer stärkerer, immer seltsamerer Reize. Das ist die kulturpsychologische Wurzel der Forderung des *l'art pour l'art*, die sich noch innerhalb der Romantik entwickelte und dann nach dem Erlöschen der eigentlichen romantischen

Schule in fast der gesamten französischen Literatur des 19. Jahrhunderts weiterwirkte. Wenn das Schlagwort von der Kunst für die Kunst ursprünglich die Abwehr aller moralischen Bevormundung und aller Bürgerlichkeit bedeutete, so gewann es seinen tieferen Sinn doch erst, als darunter auch die gewollte Entfremdung der Kunst dem naturhaften und dem Wertleben der Menschheit gegenüber verstanden wurde. Die artistische Kunst sonderte sich vom Leben ab und bezahlte ihre vornehme Abgeschlossenheit mit selbstquälerischer Unfruchtbarkeit und Lebensfeindschaft.

* * *

Das tragische Sinnbild der Preisgabe des Lebens um der Kunst willen ist die einsame Gestalt Flauberts. In ihm schäumt der berauschte Lyrismus der Generation von 1830 noch einmal auf, um sich dann in endgültige Resignation zu verkehren. Flaubert zeichnet das Leben mit der mitleidslosen Grausamkeit der betrogenen Liebe. Sein „Realismus" gibt der Banalität des Alltags die monumentalen Züge des modernen Fatums, an dem der flammende Schönheitstraum der Romantik zerschellt. Aus der platten Wirklichkeit, in der Dummheit und Bosheit ihre bürgerlichen Triumphe feiern, bleibt dem Asketen des Geistes nur die Flucht in die ekstatischen Visionen einer halluzinatorischen Phantasiekunst. *L'éternelle misère de tout* — das ist Flauberts Urteil über das Leben; es klingt schrill auf mitten aus einem Idyll von Liebe und Sommer in der *Éducation sentimentale*; es ist die traurige Weise, die sein ganzes Werk durchzieht. Illusion ist alles. Illusion der Glaube und der Gedanke, Illusion die adlige Tat und die am Leiden geläuterte Liebe. Aus dem Ruinenfeld des absoluten Nihilismus ragt einsam das drohende Idol der Kunst — dem Moloch in *Salammbô* gleich, dessen glühender Schlund mit dem Opfer jungen Lebens gefüllt wird. Das ist das Weltbild des Dichters, in dessen grossem, krankem Menschtum das glühendste Herz, die härteste Zucht des Willens, die keuscheste Zartheit der

Empfindung geeint waren. Aus seinen Briefen hören wir die erschütternde Konfession des „zu spät": „Mich selber leidenschaftlich befehdend entwurzelte ich den Menschen in mir mit beiden Händen, beiden Händen voller Kraft und Stolz. Aus dem Baum mit dem grün schimmernden Laub wollte ich eine nackte Säule machen . . . Alles bezahlt man . . . Man muss lachen und weinen, lieben, arbeiten, sich freuen und leiden, überhaupt mitschwingen soviel als möglich . . . Das, glaube ich, ist das wahrhaft Menschliche . . . Ich habe Angst gehabt vor dem Leben!"

Mit der ganz im persönlichen Erlebnis wurzelnden Kunst Flauberts hat die metallene Lyrik seines Zeitgenossen Leconte de Lisle den pessimistischen Grundton gemein. Die parnassische Schule, deren Haupt er war, forderte vom Künstler die *impassibilité* — den Verzicht auf bekenntnishafte Gefühlsausbrüche. In dieser Forderung klingt unter dem künstlerischen Willen zur objektiven Wiedergabe des Geschauten das Geständnis durch, dass die verfeinerte Sensibilität des Künstlers von der brutalen äusseren Wirklichkeit immer verletzt wird. So ist diese ästhetische Forderung ein Zeichen für ein tiefes Leiden unter der Realität des Daseins. Und dieses Leiden bricht allen Grundsätzen zum Trotz in der parnassischen Kunst durch. Leconte de Lisles Oden sind eine einzige uneingestandene Klage; eine bald leidenschaftliche, bald elegische Klage über die Grausamkeit und Sinnlosigkeit des Lebens. Aus der ihn umgebenden Gegenwart wandte er sich zu den Mythen und Religionen des alten Indien, die ja immer der Zufluchtsort für europäische Kulturmüdigkeit gewesen sind.

° ° °

In solchen pessimistischen Stimmungen, wie sie seit 1850 in steigendem Masse die geistige Signatur Frankreichs bestimmten, konnte man eine Erkrankung des Willens, eine Schwächung der Lebensenergie sehen. Die Überzeugung, dass das nationale Leben innerlich erkrankt sei, verbreitete sich in

Frankreich. Sie schien eine furchtbare Bestätigung zu erfahren, als die Niederlagen von 1870, der Sturz des Kaiserreiches und der blutige Bürgerkrieg der Kommune das Land an den Rand des Untergangs brachten. In den Jahrzehnten nach dem Kriege beschäftigte das Problem des Verfalls die Geister. Taine zeigte als Historiker tiefgehende Schäden im Leben der Nation und wusste als Denker dem Leid des Lebens gegenüber keine andere Lösung als stoischen Verzicht und buddhistische Passivität. Von Renan zitierte man das Wort: *La France se meurt, ne troublez pas son agonie* — Frankreich liegt im Sterben, stört seinen Todeskampf nicht. Man glaubte an eine innere Erschöpfung der lateinischen Rasse. Péladan schrieb seinen Romanzyklus *La décadence latine.* Der Dekadentismus wurde ein Stichwort der jungen Literatur von 1885. Baudelaire, dessen Gedichtsammlung *Les fleurs du mal* schon 1857 erschienen war, wurde der geistige Ahnherr der symbolistischen Lyrik. In seiner Kunst glaubte das zeitgenössische Dekadenzgefühl seinen tiefsten Ausdruck finden zu dürfen. Nicht die glühende und erhabene Geistigkeit seiner wie aus unirdischen Paradieseserinnerungen aufgebauten Visionen, nicht der Vollkommenheitsdurst seines in allen Erlebnissen der Sinne sich heiligenden Platonismus, nicht der geistige Wesenskern des grossen Dichters war es, was damals von ihm wirksam wurde, sondern sein Inferno, seine Verstrickung und Verirrung in den verbotenen Bezirken der Fäulnis und der in selbstvernichtender Bitternis traurig schwelgenden Lust. Entartung, Hysterie und ein zum Perversen neigendes Raffinement ästhetischen Geniessertums — von diesen Reizen lebte die dekadente Literatur, deren Brevier der 1884 erschienene Ästhetenroman *A rebours* von Huysmans wurde.

Wenn dieser extreme Dekadentismus auch nur in sehr eng umgrenzten literarischen Kreisen zuhause war, so herrschten doch auch in den breiteren Schichten der Literatur pessimistische und relativistische Strömungen vor. Der Tageserfolg gehörte dem Naturalismus. Zolas Romane wurden in immer

neuen Auflagen gelesen. Und diese Romane nun zeigen angeblich die Natur, so wie sie ist — in Wirklichkeit häufen sie Bilder der Hässlichkeit, der Brutalität, der Gemeinheit in allen Gestalten. Wenn der Naturalismus darauf pochte, für seine Schilderungen die Auszeichnung wissenschaftlicher Objektivität in Anspruch nehmen zu dürfen, so klärt gerade diese Selbsttäuschung uns auf über die Verbreitung, die eine trübe matte pessimistische Weltansicht damals in Frankreich gewonnen hatte.

* * *

Auch dem philosophischen Denken war jede Schwungkraft abhanden gekommen. Die feinsinnigen erkenntnistheoretischen Systeme wie das eines Renouvier blieben ohne jede Wirkung. Wie in Deutschland und England hatte sich unter dem Einfluss der naturwissenschaftlichen Denkweise der materialistische Positivismus als angeblich allein den Zeiterkenntnissen angemessene Philosophie der öffentlichen Diskussion bemächtigt. Zola baute seine ästhetischen Theorien auf den materialistischen Lehren auf. Die geistige Oberschicht gefiel sich in eleganter Skepsis. Ihr Meister war der alternde Renan, der sich von dem moralischen Idealismus seiner Jugend zu einem koketten Epikureertum bekehrt hatte. Für die geniesserische Skepsis in Dingen des Geistes prägte man den Namen Dilettantismus. Der Einfluss dieser Denkart war ungeheuer. Ein glänzender Gesellschaftsschilderer und Satiriker wie Anatole France und ein geschmeidiger Kritiker wie Jules Lemaitre trugen zu ihrer Verbreitung bei. Man gefiel sich darin, alle Erscheinungen des Lebens und der Kunst zu verstehen und zu geniessen, ohne nach ihrem Wert zu fragen. Es galt, alle geistigen und ästhetischen Reize auszukosten. Überzeugungen irgendwelcher Art wären dabei nur hinderlich gewesen. Sie wurden als Vorurteil über Bord geworfen. Es liess sich ja alles beweisen und widerlegen.

Wer aber nicht die Leichtigkeit des Geistes besass, um sich zu diesem lächelnden Dilettantismus aufzuschwingen, und wer

nicht in Arbeit und Schaffen dem Leben unmittelbar einen Sinn abgewann, auf dem lastete „eine tödliche Lebensmüdigkeit, eine trübe Einsicht in die Eitelkeit alles Strebens“ — *une mortelle fatigue de vivre, une morne perception de la vanité de tout effort* (Bourget). In einer Zeitschrift, die er als Fünfundzwanzigjähriger herausgab, den *Taches d'encre*, schrieb Barrès 1885: „Der Trübsinn gähnt über der Welt, die die Gelehrten ihrer Farbe beraubt haben. Alle Götter sind tot oder zu weit entfernt: ebensowenig wie sie wird unser Ideal am Leben bleiben. Eine tiefe Gleichgültigkeit befällt uns. Das Leiden stumpft sich ab. Jeder geht seinen Weg, ohne Hoffnung, Ekel auf den Lippen, in einem banalen und immer gleichen Auf-der-Stelle-treten, vom Schmerzensschrei der Geburt bis zum zerreissenden Röcheln der Agonie — der letzten Gewissheit, hinter der sich alle Ungewissheiten öffnen.“

° ° °

Ein 1890 verfasster Aufsatz von Georges Pellissier zeichnet diese Zeitstimmung mit der unmittelbaren Kenntnis des Beobachters. „Eine Jugend ist vor zwanzig Jahren erstanden, die in ein m zur Hoffnung, zur Begeisterung, zu freudiger und fruchtbarer Tätigkeit bestimmten Lebensalter in sich nichts anderes fand als frühreife Enttäuschung, bittere Vorwegnahme der lähmendsten Erfahrung, Unfähigkeit zu handeln, Sehnsucht nach dem Nichts . . . Die Philosophie Schopenhauers war uns noch vor einigen Jahren kaum bekannt . . . Aber ein grosser Teil unserer Jugend, und sogar ihre Elite, trug sie schon wie eingeboren in Herz und Kopf . . . Sehr wenige hatten den deutschen Philosophen in seinen Büchern gelesen, aber viele lasen ihn in ihrem eignen Gehirn. Der Pessimismus hatte in Frankreich keinen Meister und hielt keine Schule; er war ein allgemeiner und spontaner Geisteszustand. Man verbreitete ihn nicht wie eine Lehre, man atmete ihn ein wie schlechte Luft . . . Die Jugend findet keinen Halt. Sie hat jeden Glauben, jeden Grund zum Handeln verloren. Belastet mit dem schweren Erbe, das

die Älteren ihr übergeben, hinter sich nur Ruinen und Demütigungen, vor sich nur furchtbare Gefahren und erdrückende Verantwortungen, verleugnet sie ihre Aufgabe, verliert sie den Mut zum Leben noch bevor sie gelebt hat, verschliesst sie sich für immer der Hoffnung und macht aus ihrer Verzweiflung eine trübe Philosophie . . . Der auflösende Pessimismus, in dem sich diese Jugend gefiel, war zweifellos begünstigt durch die politische und soziale Umwelt, in der sie sich geistig gebildet hatte, entsprang aber doch nicht ausschliesslich aus den äusseren Verhältnissen . . ., sondern auch aus rein geistigen Einflüssen, die mit Notwendigkeit die Neigung erzeugten, sich von der Tat zurückzuziehen und dem Leben fahnenflüchtig zu werden." Von diesen geistigen Einflüssen macht Pellissier in erster Linie den mechanistischen Determinismus der Naturwissenschaft verantwortlich. „. . . jener Begriff von einer Welt, die blinde Kräfte beherrschen, von einer Menschheit, die sich im Leeren abmüht, und deren Anstrengungen, deren Bemühungen, deren Empörungen nicht nur nichts vermögen gegen den allgemeinen Gang der Dinge, sondern vielmehr selbst das Ergebnis gelassener Schicksalsnotwendigkeiten sind, die über unserm eitlen Treiben lasten — wie hätte er nicht die Seele zum Pessimismus gestimmt, in der er mit notwendiger Wirkung jede Hoffnung, jede Würde, jeden andern Glauben vernichten musste und nichts übrigliess als müdes und schweigendes Sichabfinden mit der Nichtigkeit des Daseins? . . . Aber nicht genug damit, dass die Wissenschaft uns die Vorstellung von einer durch unbewusste Kräfte beherrschten Welt, einer von blinden Instinkten geleiteten Menschheit aufzwingt. War sie in ihren Anfängen enthusiastisch und wie trunken von ihrer Macht, so hat sie seit langem auf die kühnen Träume verzichtet, in denen sie sich zuerst gewiegt hatte . . . Sie muss entweder bei einem trostlosen Phänomenalismus enden oder sich selbst verleugnen, indem sie sich dem Glauben in die Arme stürzt." Wenige Jahre später wurde Pellissiers Prognose bestätigt: einer der führenden Kritiker Frankreichs, Ferdinand Brunetière, verkündete unter allge-

meinem Aufsehen den „Bankerott der Wissenschaft“ und suchte Halt im Schosse der römischen Kirche. Für ihn und viele seiner Zeitgenossen aus der geistigen Oberschicht Frankreichs wurde das katholische Credo der Stern, der aus materialistischer Verödung und pessimistischer Lebensmüdigkeit herausführte.

* * *

In der fin-de-siècle-Stimmung, d. h. in einem Kapitulieren vor den niederziehenden Mächten der Skepsis, des Materialismus, des Pessimismus und des dekadenten Geniessertums schien das geistige Frankreich dem neuen Jahrhundert entgegengehen zu sollen — da brach jäh in der Nation eine Krise auf, die alle geistigen Menschen zur entscheidenden Tat zwang, weil in die Dramatik eines vor den Richterstuhl gezerrten Menschenschicksals die nationalen Lebensfragen zugleich mit den obersten Wertsetzungen des Geistes verwickelt waren. In der Dreyfusaffäre handelte es sich nicht nur um Schuld oder Unschuld des Angeklagten, sondern um die Ehre der Armee, um die Würde des Staates, um das freiheitliche Erbe der Revolution, schliesslich um den Konflikt zwischen dem Staatsinteresse und der reinen Idee der Wahrheit und des Rechts. Die enge Wechselbeziehung von Politik und Geist, die für die Besonderheit der französischen Kultur so charakteristisch ist, erklärt die Tatsache, dass diese politische Affäre für das französische Geistesleben die Bedeutung eines epochebildenden Geschehnisses besitzt. Von seinen weittragenden Folgen sei hier nur die eine hervorgehoben: dass der skeptische und materialistische Dilettantismus die Energie zum Geisterkampf fand und sich dadurch selbst aufhob. Durch die Dreyfusaffäre erfuhr der Idealismus des Willens und der Tat, der zum besten Erbteil Frankreichs gehörte, gerade in den geistig kultivierten Kreisen eine Wiedergeburt.

Was das Erleben jener Konfliktszeit für die junge Generation bedeuten konnte, in deren Bildungsjahre sie fiel, hat Daniel Halévy (Verfasser einer Nietzschebiographie und erster Übersetzer Nietzsches in Frankreich) in einem 1910 erschienenen

Rückblick geschildert. „Dieses Jahr 1898, von dem die jungen Leute von heutzutage nichts wissen, wird uns zweifellos für die ganze Dauer unseres Lebens eine bestimmte Prägung gegeben haben . . . Unser Leben hat jetzt seinen Höhepunkt schon überschritten. Wir haben das Alter hinter uns gelassen, wo die Seele geschmeidig ist, unsere Erinnerungen beherrschen uns schon, wir werden keine Gelegenheit mehr haben. Unsere Urgrossväter haben 1789, 1793, die Kriege für die Freiheit gehabt; unsere Grossväter haben 1815 und die Kosaken gehabt, 1830, 1848; unsere Väter haben 1848, den Krieg und die Kommune gehabt. Wir haben diese einzige Affäre gehabt, — vier Jahre, weniger noch, drei, zwei Jahre, um unsere Freunde, unsere Feinde zu wählen, um in uns die notwendigen Entscheidungen, den Hass, die Instinkte zu befestigen, die jetzt unsere Gedanken beherrschen. Eine einzige und furchtbare Krise hat uns ergriffen und gezeichnet . . . Möge diese in schweren Kämpfen durchlebte Affäre, die für zu viele der Unsrigen eine bedenkliche Schule war, wenigstens für uns das bleiben, was sie ursprüglich war, eine Schule der Wahrhaftigkeit . . . Die Dreyfusaffäre erscheint, sobald man sich in sie vertieft, unermesslich und gefährlich. Sie ist keiner andern vergleichbar. Dreyfus ist ein Ausnahme-Angeklagter, und das Aussergewöhnliche an ihm rechtfertigt die aussergewöhnliche Teilnahme, die er erweckt; der Hass eines Volkes lastet auf ihm, er muss die äusserste physische und moralische Züchtigung erdulden; er ist Jude, seine Schande wird als Symbol genommen, seine entehrte Persönlichkeit entehrt eine ganze Rasse. Sein Fall ist verschieden von allen anderen, er verlangt eine andere Aufmerksamkeit . . . Aber geben wir acht, die Schwierigkeiten drängen sich uns auf: . . . Dreyfus rehabilitieren, das bedeutet eine unermessliche Ordnungsstörung hervorrufen. Wer hat ihn verhaftet, gerichtet? Wer hat seine Bestrafung gewollt? Der Generalstab der Armee, ein Kriegsminister, der leidenschaftliche Volkswille. Dreyfus rehabilitieren, das heisst einen Stoss gegen die französische Gesellschaft

führen, das heisst vielleicht das Erbgut ihrer Ehre antasten ... Im gegenwärtigen Fall gibt es zwei Angeklagte, die man alle beide berücksichtigen muss, der eine ist Dreyfus, der andere ist die französische Gesellschaft ... Als wir zu handeln begannen, stand natürlich Dreyfus nicht ausserhalb unserer Erwägungen. Aber er war weit, weit weg, auf jener kleinen Insel, wo seine Seele, sein elender Körper gemartert wurden. Ein anderes Opfer nahm unsere sorgende Tätigkeit in Anspruch: es war Frankreich, das eine kleine Zahl von Menschen mit Angst, mit Hass vergiftete und in seiner Ehre schädigte; das unschuldige Frankreich, das durch ihre Schuld verletzt war ... Es handelte sich um die Rettung des französischen Geistes. Die Ursache seiner krankhaften Veränderung lag, das wussten wir, in jener Dreyfusaffäre, die ganz unaufgeklärt war, und aus der ungesunde Dünste aufstiegen. Antisemitische Raserei, antimilitaristische Raserei; ein Fanatismus des Behauptens, ein Fanatismus der Kritik; ein Hass gegen jeden freien Gedanken, ein Hass gegen jede mystische Gefolgschaft; ein humanitärer Wahnsinn, ein patriotischer Wahnsinn; nichts entkeimte daraus, was nicht Trunkenheit, Raserei, Fanatismus, Hass oder Wahnsinn gewesen wäre. Welches Heilmittel gab es für diese Krankheit? Wir sahen nur ein einziges: an die Quelle gehen den Quellgrund selbst sanieren. Man wusste nichts Sicheres: daher alle Masslosigkeit. Man musste zum Wissen durchdringen: nicht um sich zu rächen oder zu strafen, sondern um die Klarheit wiederherzustellen, und durch sie einigen Frieden bei den Massen, einige Seelenruhe bei den Eliten ... Die Trennung vollzog sich in einem Augenblick. Im Innern des Pariser Bürgertums ... war jede Familie in wenigen Tagen auf ihrem Posten, sicher ihrer taktischen Handlungsweise, verschanzt hinter ihren verschlossenen Türen. Denn Paris hat seine Familien, wie Florenz die seinen gehabt hat, und seine nicht von Türmen gekrönten Häuser bergen dennoch kriegerische Parteien. Der französische Geist nahm mit unerhörter Schnelligkeit wieder seine klassischen Formungen an, von denen die

eine autoritär, die andere freiheitlich ist, jene gläubig und diese kritisch. ‚Die Toten reden': Herr von Vogüé gab diesen Titel einem Roman, den er damals schrieb. Alle begannen plötzlich zu reden, die Lebenden gehorchten . . Diese Auferstehung aller Vergangenheiten eines Volkes war ein erhabenes und grosses Ereignis, aber ein sehr unbequemes für viele von denen, die davon ergriffen wurden . . . Die allgemeinen Ausdrucksformen unserer Bewegung verschmolzen sehr schnell mit den traditionellen Ausdrucksformen der französischen Revolution, des humanitären Rationalismus, der so alt ist wie das menschliche Denken selbst: das Wahre bestimmt das Gerechte, sagt die sokratische Maxime; wir befolgten sie nach vierundzwanzig Jahrhunderten."

o o o

Die innersten Lebensvorgänge des Volksgeistes empfangen ihr Gesetz nur von sich selbst. So falsch es daher wäre, in der Dreyfuskrise die Entstehungsursache der französischen Geisteserneuerung sehen zu wollen, so bedeutsam ist sie als auslösender Anlass für die neue geistige Haltung. An ihr, in ihr erwuchs in der geistigen Führerschicht Frankreichs wieder die Kraft zum Glauben und zur Hingabe an die geglaubten Werte.

Es ist hier nicht der Ort, zu zeigen, an welche Inhalte sich das neue Werterleben zunächst band; wie sich die Idealismen der Vaterlandsliebe, der Religion, der sittlichen Idee verwoben und wie sie sich an den Ereignissen der Zeitgeschichte (vor allem an der Marokkokrise und der Kirchenpolitik des Ministeriums Combes) formten und auf sie zurückwirkten. Auch die Frage, an welchen Mittelpunkten und in welcher Bewusstseinsstärke die neue Geisteshaltung sich zuerst verwirklichte, kann hier nicht beantwortet werden. Nicht nur, weil sie den Gegenstand einer eigenen geschichtlichen Darstellung bilden müsste, sondern auch deshalb, weil ihre Beantwortung einen Einblick in die geistige Entwicklungskurve vieler Einzelleben voraussetzt, der sich erst der Zukunft erschliessen wird.

Zweierlei lässt sich aber heute schon feststellen. Erstens: die Tatsache, dass sich eine geistige Erneuerung vollzogen hat und noch vollzieht, wird Gegenstand der historischen Selbstbesinnung erst in den Jahren 1910 bis 1914, und zwar in einer Reihe fast gleichzeitig erscheinender Aufsätze und Bücher, von denen weiter unten die Rede sein wird. Zweitens: die Bewegung scheint auf zwei Generationen verteilt zu sein. Die ältere Generation ist die der Bahnbrecher und Wegbereiter. Sie sind kurz vor oder nach 1870 geboren: Rolland 1866, Claudel 1868, Gide 1869, Péguy 1873. Sie sind einsam, sie bleiben sich treu in der Kampfstellung gegen einen ihnen ungemässen Zeitgeist, ihr Streben findet keinen Widerhall bei ihren Altersgenossen. Aber in ihrer Einsamkeit schaffen sie Werke, die einer jüngeren Generation — es sind etwa die zwischen 1885 und 1890 geborenen; die, die um 1910, seit 1910 zum Wort kommen — Lebensbücher sein werden. Der älteren Generation gehören die führenden Gestalten der neuen französischen Geistigkeit an. Die Lebensspuren langer einsamer Kämpferjahre haben sich ihrem Charakter aufgeprägt. Sie sind durch Zweifel und Schmerzen hindurchgegangen. Sie sind, wie Péguy es ausdrückt, „eine geopferte Generation". Und er fügt hinzu: „Möge wenigstens alles, was wir erlebt haben, dieser Jugend, die aufsteigt, dienen." Die Jugend, die aufsteigt, hat das Land bereitet gefunden. Das angstvolle Suchen, der Zweifel ist ihr erspart. Sie ist optimistisch. Das Verhältnis zwischen den beiden Generationen ist klar ausgesprochen in der Vorrede, die Rolland 1913 einer neuen Ausgabe von drei zwischen 1893 und 1898 verfassten „Dramen des Glaubens" beigab. „Hier sind drei Dramen, die etwa zwanzig Jahre alt sind. Man wird darin die Strömungen sich ankündigen und die Leidenschaften hervorbrechen sehen, die heute in der französischen Jugend herrschen: — in ‚*Saint-Louis*' die religiöse Begeisterung; in ‚*Aërt*' die nationale Begeisterung; in ‚*Le Triomphe*' den Rausch der Vernunft, die auch ein Glaube ist; in allen dreien die Glut, ein Opfer zu bringen, aber auf-

recht und kämpfend; die doppelte Reaktion gegen die Feigheit im Denken und die Feigheit im Handeln, gegen den Skeptizismus und gegen die Abkehr von den grossen Schicksalen des Vaterlandes. Wenn dieser Glaube nicht den freudigen und vertrauensvollen Charakter von heute hat, wenn keiner der Helden den Sieg erntet, den er gesät hat, wenn der heilige Ludwig am Fuss des Berges stirbt und Jerusalem nur durch die Augen seines Heeres sieht, das auf dem Gipfel steht, so ist es darum, weil wir damals viel weiter vom Ziel und viel isolierter waren. Mögen die Jüngeren, die die Älteren so streng beurteilen, an die harten Prüfungen denken, durch die unsere Generation hindurchgegangen ist, und an die Anstrengungen, die sie machen musste, um wie Aërt ihren bedrohten Glauben zu verteidigen. Wie Hugot vom Nationalkonvent sagten wir gläubig in unsern dunkelsten Stunden: ‚Das Leben wird das sein, wozu ich es machen will. Ich bin zu früh gekommen für den Sieg; aber ich werde siegen.' Jetzt haben unsere Gedanken triumphiert. Aber wir, wir sind weitergegangen. Das Ziel, das wir erstrebten, ist zum Teil erreicht. Darüber hinaus liegen andere. In neuen Werken werden wir unsere Träume von heute auszusprechen suchen."

* * *

Einen wertvollen Einblick in die Entstehung der neuen Seelen- und Geisteshaltung gewähren die vor kurzem veröffentlichten Briefe des zu früh gestorbenen Charles Louis-Philippe (1874—1910), des zarten Erzählers von *Bubu de Montparnasse* und *Marie Donadieu*. In denselben Jahren, in denen Rolland seine Dramen des Glaubens dichtete, in denen Péguy sich in den Kampf der Dreyfusaffäre stürzte, schrieb Philippe an seinen belgischen Freund Max Elskamp über die geistigen und künstlerischen Fragen, die ihn bewegten. In diesen Briefen spricht sich schon die neue Gesinnung aus, die eine aus dem Leben gewachsene und auf das Leben bezogene Kunst will, keine Verfalls- und keine Luxuskunst. „Ich habe den Abend des letzten Montag mit D. verbracht. Ich war neben ihm,

schlecht gekleidet, ich wünschte auszusehen wie ein einfacher Mensch, denn mein Herz ist doch einfach, nicht wahr? Ich schreibe mit Tränen in den Augen und poliere meine Sätze, nicht damit sie von technischem Können, sondern damit sie von Ergriffenheit zeugen. Und wenn ich die Photographien von Bildern schön fand, die er mir zeigte, dachte ich doch an Dinge des Lebens, die ich noch schöner finde . . . D. ist zu kultiviert. Man muss nicht zu viele Dinge kennen, oder man muss schon einen teufelsmässig mächtigen Geist haben. Anatole France ist wundervoll, er weiss alles, er drückt alles aus, ja er ist ein Gelehrter: deswegen gehört er zu einer Rasse von Schriftstellern, die zu Ende geht, damit beschliesst er die Literatur des 19. Jahrhunderts. Jetzt tun Barbaren not. Es tut not, sehr nahe bei Gott gelebt zu haben, ohne ihn in den Büchern studiert zu haben. Es tut not, dass man eine Vision des natürlichen Lebens habe, dass man Kraft habe, Wut sogar. Die Zeit der Milde und des Dilettantismus ist vorbei. Jetzt beginnt die Zeit der Passion. Ich weiss nicht, ob wir beide grosse Schriftsteller sein werden, aber was ich wohl weiss, ist, dass wir dem Geschlecht angehören, das jetzt geboren werden wird, dass wir wenigstens einer von den sehr zahlreichen Propheten sein werden, die kurz vor seinem Kommen Christus ankündigten und schon nach seiner Lehre predigten." (Brief vom 18. Dezember 1897.) „Es kommt nur darauf an, ganz einfach seine Arbeit zu verrichten. Unser Leben soll rein sein. Wir wollen treu für unsere Ideen kämpfen. Es wird schon eine schöne Seele geben, die aus reiner Achtung für uns uns die Hand reichen wird, um uns aus dem Dunkel herauszuführen. Es gibt trotz allem Schriftsteller, die etwas geworden sind, ohne sich des Skandals zu bedienen. Und das sind gerade die, die wir am meisten lieben. Das Ziel ist nicht, ein behäbiger Herr zu werden, der Geld verdient und in den Zeitungen herrscht. Nein. Das Ziel ist, ein Schriftsteller zu werden, der sehr einfach das erzählt, was er für das Gute hält, und geliebt zu werden." (17. Juli 1898.)

Ein ergreifendes menschliches Zeugnis für die beste Geistigkeit der jüngeren Generation besitzen wir in einigen 1914 veröffentlichten Briefen des früh verstorbenen Henri Franck (1887 bis 1912), dessen unvollendete Dichtung *La Danse devant l'arche* nach seinem Tode herausgegeben wurde. Eine reiche historische und philosophische Kultur und ein ursprünglicher Lebens-, Handelns- und Schaffensdrang waren in ihm vereinigt. Wie er für die auseinanderstrebenden Tendenzen seines Wesens eine zusammenfassende Form sucht, das bringt ihn uns menschlich nahe. „Ich liebe leidenschaftlich das Leben, wo man das Geräusch der Tage hört, die auf die Tage fallen, wo man gleichzeitig mit seiner wissenschaftlichen Arbeit Fortschritte macht, wo man gleichzeitig sich und seine Bibliothek bereichert, wo man Sonntags mit seinen Kollegen und ihren Frauen Bordeaux trinkt, wo man mit reservierter und im Grunde hochmütiger Vorsicht der Pensionierung, dem Kreuz der Ehrenlegion und dem 60. Jahre entgegengeht. Ich liebe die behagliche Armut eines Junggesellen wie Chartier, die lenksame und bedächtige Unabhängigkeit der Provinzbeamten, die unbeholfene Art, die sie alle haben, . . . die Freiheit des Geistes, den bescheidenen Hochmut, die Anspruchslosigkeit, das Kaminfeuer, den guten Lehnstuhl. Aber ich liebe auch den hellen Hirten mit den grünen Augen, den jungen König David, der seinen Stein dem Goliath an die Stirn schleuderte, wie wir unsere Sehnsucht der Welt an den Kopf werfen. Ich liebe den Heroismus, den Wahnsinn, die blendenden Gesten, den Tanz, die Schönheit, die wirklich etwas sehr Schönes ist, den Krieg, den Wagemut, das hastige Leben, das Lachen (diesen Triumph), das Frühstück, das man in der Eile verschlingt, das Taxi-Auto, dessen Türe man zuschlägt, die Liebe der Männer und der Frauen . . . Wenn ich mich für das Leben Nr. 1 entscheide, welche Feigheit; aber wenn ich das Leben Nr. 2 wähle, welche Kühnheit, welche Wirrnis jeden Tag, welches Ringen in jedem Augenblick, welches Heimweh nach den Wahrheiten und dem Leben, die die Ruhe spenden! . . . Aber was meine

Verlegenheit vergrössert, ist, dass ich dieses Schwanken selbst liebe . . . Ich oszilliere wie der *élan vital*, der, nach Bergson, in jedem Augenblick sich gabeln muss: und an diesem Oszillieren habe ich ein Vergnügen, eine Freude . . . Und ich weiss auch sehr gut, dass mein Skrupel, mein Schwanken mein Leben ist, dass es das Leben ist, und dass man in solchen Augenblicken dem Göttlichen am nächsten ist. Und doch, nein. Denn wenn Gott unruhig ist, so ist er doch nicht unsicher. Dahin müsste man gelangen: zu einer Unruhe ohne Unsicherheit. Aber das ist die Quadratur des Kreises." (Brief vom 26. Oktober 1909.)

So verschieden Charles Louis-Philippe und Henri Franck nach ihrer Herkunft, ihrem Geschmack, ihrem Temperament und ihrer geistigen Form sind: in beiden das gleiche Streben zum ursprünglichen Ergreifen des Lebens selbst, in beiden ein sich zum religiösen Glauben bewegendes Lebensgefühl

* * *

Das gemeinsame neue Lebensgefühl Jungfrankreichs erzeugte eine gemeinsame neue Geistigkeit. Allein indem diese Geistigkeit sich schaffend, umwandelnd und betrachtend der Wirklichkeit zuwandte, musste sie sich in viele Ströme teilen, weil die Wirklichkeit so reich und vielfältig war, dass ihre einzelnen Momente gesondert gesehen, gesondert geliebt, gesondert ausgesprochen werden mussten. Das Neue ist nur, dass alle Sonderstandpunkte und Sonderströmungen in dem Wirklichkeitsinhalt, den sie aufgreifen, irgendwie die Beziehung zum Ganzen der Wirklichkeit haben: weil sie aus dem ursprünglichen ungeteilten Leben kommen.

Seit 1910 konnte niemand, der sich mit den Dingen des französischen Geistes beschäftigte, mehr übersehen, dass ein vielleicht noch nicht ganz zu fassendes Neues da war, ein Aufschwung, eine plötzliche Veränderung der Temperatur, des Tempos, des Aggregatzustandes: eine Mutation, nicht eine Variation. In Frankreich selbst brachte man sich die geistige

Veränderung zum Bewusstsein. Man sprach von einer *Renaissance francaise*, von einem *renouveau* oder *réveil*.

Zunächst war die junge Literatur das Lebensgebilde, an dem man die Neuorientierung des französischen Geistes ablas. Mit unanfechtbarer sachlicher Kompetenz, mit klar organisierendem Geist, mit ergriffener Sympathie hat Romain Rolland in seiner *Chronique Parisienne* vom November 1912 in der *Bibliothèque universelle et Revue Suisse* diese Aufgabe unternommen. Wer als Ausländer über die geistige Erneuerung Frankreichs unterrichten will, darf diese Chronik, die schon jetzt den Wert einer historischen Urkunde hat, nicht übergehen. „Wir beneiden", sagt Rolland, „in der Geschichte sehr viele vergangene Jahrhunderte, sehr viele ruhmreiche Epochen; und doch ist keine schöner als die unsere; keine passionierender. Nur muss man stark sein, um sie zu umfassen. Es ist ein Zeitalter allgemeiner Krise und allgemeiner Auferstehung. Ich glaube das Jüngste Gericht Michelangelos zu sehen und die Trauben von Leibern, die hinabstürzen, die toten Kräfte, die zusammenbrechen, das neue Leben, das aufblüht, während die Sturmtrompeten blasen . . . Was alle aufmerksamen Beobachter beim Anblick der französischen Kunst frappiert, ist die Lebensleidenschaft, die in diesem Augenblick Optimisten und Pessimisten, Ritter der Vergangenheit und Herolde der Zukunft, zeigen. Diese Vitalität ist das wesentliche und neue Phänomen der Zeit. Sie bricht jäh hervor aus der moralischen Apathie und dem dilettantistischen Objektivismus des vorhergehenden Zeitalters. Es scheint, als ob die junge Generation einen neuen Pakt mit dem Leben abgeschlossen habe. Es handelt sich nicht um eine Renaissance. Es gibt ihrer zehn, es gibt ihrer zwanzig . . . Ich werde hier nur einige dieser Erneuerungen aufzählen . . . Die bemerkenswerteste ist die Wiedergeburt des inneren Lebens . . . Selbst die realistischsten unserer Schriftsteller haben sich von dieser Gefühlswelle berühren lassen, und ohne auf ihre scharfe Beobachtung zu verzichten, haben sie sie auf die unsichtbare Welt angewendet . . . Die Intuition hat in der Kunst ihr Recht zu-

rückerobert; und die Stimme des Philosophen, in dem die neue Zeit sich wiedererkannt hat — Bergson —, hat sie für die Königin des Denkens erklärt. Wie zu erwarten stand, hat an erster Stelle die Religion daraus Nutzen gezogen. Und natürlich am meisten diejenige, die die tiefsten Wurzeln in Frankreichs Erde hat, und die die Spiele der mystischen Vernunft am meisten begünstigt: der Katholizismus. . . . Niemals seit drei Jahrhunderten hatte die französische Kunst mit einer solchen Glut des Gehorsams und des Glaubens im Katholizismus ihre Richtlinien und ihre Inspirationen gesucht . . . Was wird aus dieser Bewegung werden? Viele von denen, die es früher ablehnten, an ihre Möglichkeit zu glauben, sind heute nicht weit davon entfernt, zu denken, dass sie sich weit genug ausbreiten wird, um das französische Denken zu beherrschen. Ich, der ich sie erwartete und der ich sie verkündigt habe in der fernen Zeit, wo rings um meine Jugend der massive Positivismus Zolas und der Pyrrhonismus Renans herrschten, ich habe sie aufsteigen sehen, und ich weiss, dass, wenn ich am Leben bleibe, ich sie wieder absteigen sehen werde. Gerade ihre Heftigkeit in der gegenwärtigen Stunde ist ein Zeichen für ihre kurze Dauer . . . Neben dieser Auferstehung der mystischen Seele, des inneren Lebens, das sich vom Schweigen und von den Träumen der Vergangenheit nährt, erhebt sich tosend der Pantheismus des neuen Lebens, der modernen Demokratien und Weltreiche, ‚das wunderbare Schauspiel der durch den Menschen umgewandelten Welt' . . . Whitman . . . übt auf die junge französische Dichtung einen bedeutenden Einfluss aus . . . Verhaeren und Whitman haben den Lyrismus erneuert, indem sie die Seele des Dichters in die Fluten des Gesamtheitslebens tauchten, indem sie sozusagen an die Stelle des Einzelgesanges die Chorsymphonie der Menschen und der Dinge von heute gesetzt haben . . . Mit diesen beiden grossen Renaissancen des inneren Lebens und des Gesamtheitslebens, des religiösen Traumes und der bewegten Wirklichkeit, sind mehr oder weniger eng verschiedene andere verknüpft . . . — Einerseits die Renaissance der Tradition, das Streben, das

Individuum wieder mit der Erde zu verknüpfen, mit dem Glauben, mit den Denk- und Lebensformen, die seine Väter ihm vermacht haben . . . und, von derselben Strömung abgeleitet, die Renaissance des Regionalismus. . . . Endlich stehen losgelöst von diesen vielfältigen und oft feindlichen Strömungen einige freie Persönlichkeiten da. . .“ Und weiter: „Man wird bemerken, dass wir in diesem kurzen Überblick über das französische Schrifttum die Mehrzahl der Namen fast ganz beiseite gelassen haben, auf die sich in der Welt sein weithallender Ruhm stützt, die berühmtesten Meister, die Schriftsteller der Akademie. Das hat darin seinen Grund, dass sie, welchen Wert man ihnen auch beimisst, nicht mehr in ihrer Zeit leben. Sie leben ausserhalb ihrer, zufrieden mit sich und ihrem Ruhm. Sie machen keine Anstrengungen mehr, um sich zu erneuern; sie sind vor Anker liegen geblieben, während die Strömung vorbeigeht. Sie haben keinen Einfluss, — nicht einmal die reinsten Künstler, die unter den Vierzig sind: Anatole France und Henri de Régnier.“

* * *

Wenn Rolland die junge Literatur auf ihren menschlichen Gehalt prüft, so hat Jacques Rivière die sich in ihr aussprechende neue künstlerische Sensibilität untersucht*. „Wir sind in einem der Augenblicke,“ so beginnt er, „wo man merkt, dass sich etwas vom Platze bewegt hat. Wie ein Schiff, das sich nachts an seinem Anker dreht, — und am Morgen ist der Bug, der nach dem Hafen gewandt war, zum offenen Meer gerichtet, — so hat sich eine Neuorientierung der Literatur vollzogen. Die Bewegung hat schon vor einigen Jahren begonnen; aber wir konnten ihrer kaum früher als heute gewahr werden. In jedem Fall ist der Augenblick gekommen, um uns zu sammeln, um zu lauschen und zu begreifen, was vor sich geht . . . Wir haben unsere Seele gewechselt . . . Die Symbolisten kannten nur die Genüsse müder Menschen. Sie kamen am Ende eines Jahrhun-

* Jacques Rivière, *Le roman d'aventure* (in *Nouvelle Revue Française* 1913).

derts, in dem man viel gearbeitet hatte; sie lebten in der Stimmung eines zu Ende gehenden Tages. Die Welt ringsum hatte sich in Dunst gehüllt, wie der Abendhimmel über einer Fabrik vom Rauch getrübt ist; sie hatte sich abgenutzt; sie hatte allmählich eine Art Schwäche und Idealität angenommen; sie war schliesslich so dünn und so prekär geworden, dass sie in den Geist der Menschen zurückgekehrt war und nur noch dort lebte, in der Weise der Träume. Nicht ohne Grund ist der Symbolismus zu der idealistischen Philosophie in Beziehung gesetzt worden. Für diese Generation hatten die Dinge in Wahrheit ihre Realität verloren. Alles war gedanklich geworden . . . Heute kennen wir heftigere und heiterer sprudelnde Freuden. Sie sind alle enthalten in der Freude zu leben. Wir sind Menschen, für die die Neuheit des Lebens wieder erwacht ist. Über die Finsternis und den Trübsinn, in dem das neunzehnte Jahrhundert zu Ende gegangen ist, hat mit einem Male ein frischer Wind gebraust und hat die Träume zerstreut, die uns den Kopf benahmen . . . Es ist morgen, wieder einmal. Alles fängt neu an; wir sind geheimnisvoll verjüngt worden."

* * *

Die Äusserungen von Rolland und Rivière sind Beispiele dafür, wie die neufranzösische Geistigkeit sich an den Spiegelungen der Literatur ihren Gehalt bewusst zu machen suchte. Dieses Verfahren konnte als Umweg aufgefasst werden. Auch konnte man geltend machen, dass die Literatur nicht oder noch nicht alle Wesenszüge der neuen Generation wiedergebe. So wandte man sich an die Jugend selbst. Das beliebte journalistische Spiel der Umfragen wurde angestellt von der *Revue des Français*, der *Revue Hebdomadaire*, dem *Gaulois*, dem *Temps*, der Wochenschrift *L'Opinion*. Zwei mit dem Decknamen Agathon zeichnende Schriftsteller gaben 1912 die Ergebnisse ihrer für die *Opinion* unternommenen Umfrage unter dem Titel *Les jeunes gens d'aujourd'hui* heraus. Die Untertitel *Le goût de l'action — la foi patriotique — une*

renaissance catholique — le réalisme politique kennzeichnen die Ergebnisse, zu denen Agathon gelangt ist — oder gelangen wollte. Agathon hat nur einen kleinen Ausschnitt aus der französischen Jugend berücksichtigt: die Elite der Akademiker zwischen achtzehn und fünfundzwanzig Jahren. Er will „den neuen Typus der jungen intellektuellen Elite" beschreiben. Dieser Typus hat den Zwiespalt zwischen Handeln und Denken überwunden. Er ist antiintellektualistisch. Der Sport, den er eifrig betreibt, hat ihm ein neues Kraftbewusstsein gegeben. Seine Denkweise ist pragmatistisch, realistisch, aktivistisch. Dabei sind starke ideale Tendenzen in ihm lebendig. Heroismus, Vaterlandsliebe, Glauben, sittlicher Wille sind Werte, die er bejaht. Vor allem aber will er Disziplin: Disziplin im sittlichen und im politischen Leben, Disziplin in der Kunst (daher Neigung zum Klassizismus), Disziplin in der Religion (daher Neigung zum Katholizismus).

Ein etwas anderes Bild zeichnet das 1913 erschienene Buch von Gaston Riou, der Südfranzose und Protestant ist: *Aux écoutes de la France qui vient* (Lauschend auf das kommende Frankreich). Romain Rolland sagt über die beiden Bücher: „Welche Wohltat ist es, nach dem athletischen, praktischen und kriegerischen Frankreich, mit dem uns die Enquete Agathons bedroht, in dem Buch von Riou den brüderlichen Hauch der „douce France" wiederzufinden, des Frankreich, das duldsam und gläubig zu gleicher Zeit st, das das zweite Vaterland aller freien Menschen ist! Danken wir dem Chorführer der „Jeune-France" für seinen Hymnus, der ebenfalls die französische Erneuerung feiert, die Wiedergeburt des Patriotismus und des religiösen Geistes, aber ohne sie zu trennen von einem lebendigen Idealismus und einem weitherzigen menschlichen Fühlen, das den Genossen Agathons fehlt." *Les Jeune-France* nennt Riou den Kreis von Freunden und Gleichstrebenden, mit dem er sich verbunden fühlt. Wie kam er zu diesem Namen? „Hand in Hand, einer dem andern helfend, und jeder allen nötig, durchmassen wir unsere Studienzeit . . .

Unser Leben weitete sich sozusagen von Stunde zu Stunde ... Wohin gingen wir? Wir wussten es nicht ... Wir wussten nur, dass der Tag sich bereitete, wo wir eine Sendung haben würden ... Bald fanden wir den Punkt, wo unser Gedanke sich in Wirklichkeit umsetzen konnte. Endlich war der Bereich unserer Tat für uns umschrieben ... Wir weihten ihr unser Leben. Und als eines Tages einer von uns einem Deutschen unsern neuen Glauben an die Bestimmung Frankreichs auseinandersetzte, hörte er sich ‚Jungfrankreich' nennen. In diesem Augenblick hatte uns Deutschland getauft. Von jetzt ab hatten wir einen Namen. Wir waren die Jeune-France."
Über die Wandlung des französischen Geistes sagte Riou: „Unermesslich ist zu dieser Stunde die geistige Distanz, die die Generation, die jetzt das Heft in Händen hat, von der trennt, die im Begriff steht, es an sich zu nehmen. Beide haben den Sinn für das Wirkliche. Aber die junge Generation verabscheut das Lächeln Renans und die daraus fliessende Art des Handelns. Sie hat wie einen verschlissenen Mantel jenen angeblich wissenschaftlichen Dilettantismus von sich geworfen, der nur die Anmassung und das Unvermögen bedeckte. Sie ist realgesinnt. Aber ihr Wirklichkeitssinn ist entschlossen und leidenschaftlich, und sie will nicht mehr zerstören, sondern aufbauen. Sie ist der Wirklichkeit, mit der die Älteren sich begnügten, auf den Grund gegangen und hat sie schal gefunden. Ja, sie sehnt sich nach einer anderen, fruchtbaren und wirklich schöpferischen Wirklichkeit. Und sie erlebt es — denn in diesem Bereich gilt: Wer sucht, findet —, dass sie diese mit Entzücken entdeckt. Bei einigen hat sich etwas Merkwürdiges ereignet: im selben Augenblick, wo sie von dieser Wirklichkeit Besitz nahmen, die sie ahnten, und aus der alle hohen Lebensimpulse und alle heroischen Eingebungen stammen, haben sie Frankreich wiedergefunden, das Frankreich der Kreuzzüge und der Revolutionen, das Frankreich Ludwigs des Heiligen und Calvins, Pascals und Lamennais', das Frankreich, das die brennende Fackel der Welt ist. Sie, die sich

lange fremd und vereinsamt gefühlt hatten in ihrem Vaterlande . . . sie stiessen auf die wahren Franzosen, auf die edelsten und reinsten Söhne dieses Mutterbodens, den heute eine Art von glaubens- und gesetzloser Horde überschwemmt . . . Eine Elite bildet sich zu dieser Stunde, in der Stille und der Arbeit. Eine gleiche Leidenschaft, der Wille das Vaterland zu erneuern, ein gleicher Glaube, einfach und stark, verbindet sie untereinander in einer Art heroischer Freundschaft." Der Patriotismus, den Riou will und den er als den wahren französischen Patriotismus in Anspruch nimmt, soll der „Träger einer menschlichen, universalen Idee" sein: *du même élan, le Français est citoyen de France et citoyen du monde.*

o o o

Das sind die Selbstzeugnisse, in denen das junge Frankreich sich Rechenschaft ablegt von seiner neuen Bewusstseinsstellung. Sie ist gemeinsamer Besitz und kennzeichnendes Merkmal einer Generation. Sie ist als lebendige seelische Gegebenheit einsichtig, aber in ihrem Kern ebensowenig als kausalnotwendiges Ergebnis der ihr vorausgegangenen Seelengeschichte erklärbar, wie im Leben des Einzelnen der Gefühlszustand des Augenblicks sich darin erschöpft, Resultante aller früheren Augenblicke zu sein. Wohl aber darf man sagen, dass die neue seelische Haltung des jungen Frankreich vorbereitet und getragen worden ist, dass sie sich erfasst und geklärt hat in dem literarischen Werk einiger Männer der um ein Menschenalter älteren Generation; dass diese Männer dem neuen Frankreich den Weg bereitet haben; und dass also die Kenntnis dieser Wegbereiter das Verständnis des neuen Frankreich erschliesst. Nur darauf kommt es an, aus der vielfaltigen Bewegtheit der französischen Literatur des 20. Jahrhunderts die in diesem Zusammenhang entscheidenden Namen auszusondern; die geschichtliche Auswahl richtig zu treffen.

Für den, der die Zeitgeschichte des französischen Geistes verfolgt hat, heben sich als die entscheidenden Wegbereiter des neuen Frankreich die Männer hervor, von denen dieses

Buch eine Anschauung geben möchte — die fünf Namen Gide, Rolland, Claudel, Suarès, Péguy. Dass diese Auswahl nicht eine willkürliche Zusammenstellung, sondern das Ergebnis einer historisch richtigen Perspektive ist, kann freilich nicht bewiesen, wohl aber dadurch annehmbar gemacht werden, dass sie durch die französischen Zeugen der Bewegung bestätigt wird. Bei Riou erscheinen Rolland und Péguy als geistige Führer Jungfrankreichs. Ihnen gesellt Daniel Halevy* Suarès und Claudel zu. Rolland selbst nennt den auf keine Richtung oder Schule festzulegenden André Gide unter denen, die die junge Generation mitformen. Diesen und Claudel hebt Jacques Rivière in seinen kritischen Essais heraus. Rivière gehört zum Kreise der 1909 begründeten Nouvelle Revue Française, deren Leiter er seit ihrem Wiedererscheinen (Juni 1919) ist. Diese durch ihre äussere Erscheinung, ihre Tonart und das hohe Niveau ihrer Beiträge gleich vorbildliche Zeitschrift verdient besondere Erwähnung, weil ihr für die Zusammenfassung der geistigen Bewegung Jungfrankreichs eine bedeutsame Rolle zukommt — analog der, welche der Mercure de France für die literarischen Strömungen der Jahre 1895 bis 1905 besass. Frei von jeder doktrinären Enge pflegt sie die feinste intellektuelle und ästhetische Tradition der französischen Kultur, ist dabei doch allem neuem zugänglich, wenn es sich durch künstlerischen Wert legitimiert und widmet auch dem ausländischen Schrifttum, vor allem dem englischen, ihre Aufmerksamkeit. Sie hat seit ihrem Bestehen alle neuen Werke von Gide, Claudel, Suarès veröffentlicht und hat einen der ersten Aufsätze über den damals noch wenig beachteten Péguy gebracht.** Und so finden sich — in verschiedener Zusammenstellung und verschiedener Wertabwägung — in allen literarischen Diskussionen des jungen Frankreich jene fünf Namen wieder.

* Quelques maîtres. 1914.

** Aus dem Kreise dieser Zeitschrift ging auch die idealistische Theaterreform hervor, der sich Jacques Copeau auf der Bühne des Vieux-Colombier (begründet Oktober 1913, wiedereröffnet November 1919) widmet.

Es ist also keine zufällige Auswahl, wenn man diese fünf Männer im Zusammenhang mit der neuen französischen Geistigkeit betrachtet. Sie haben repräsentative Bedeutung. So verschieden ihr Temperament, ihr geistiger Wille, ihre künstlerische Bedeutung ist: sie sind dadurch verbunden, dass sie die geistigen Grenzen des alten Frankreich durchbrechen. Indem sie sich gegenseitig ergänzen, gewähren sie ein — gewiss nicht vollständiges, aber die wesentlichen Züge festlegendes — Bild des neuen geistigen Frankreich vor dem Kriege.

Soweit sich dieses neue Frankreich literarisch ausdrückt! Aber die gleichen Triebkräfte kommen auch in der Plastik, der Malerei, der Musik, dem religiösen und philosophischen Denken zum Ausdruck. Um die geistige Erneuerung in ihrer Erstreckung auf das Gesamtgebiet der Kultur zu zeigen, müsste man von Rodin und Maillol, von Gauguin, Denis, Desvallières, von César Franck und Debussy, von Sabatier und den Modernisten sprechen.

o o o

Unerlässlich aber für das Verständnis der literarischen Bewegung ist eine Hindeutung auf den Philosophen, in dem der neufranzösische Geist zur bewussten Erfassung seines Gehaltes gekommen ist und den von den führenden deutschen Philosophen Windelband, Simmel und Scheler bei uns eingebürgert haben: Henri Bergson.

Bergsons Philosophie beruht auf einer bis ins einzelste gehenden Kenntnis und völlig neuen Deutung der Tatsachen die die Naturwissenschaft verarbeitet. Sie orientiert sich überal an der Erfahrung. Nichts liegt ihr ferner als das Vorurteil, man müsse mit einer Gedankenformel alle Probleme lösen können. Die Formeln vergewaltigen das Leben, das ist ein Grundmotiv von Bergsons Denken. Das unmittelbare wirklich gelebte Leben sucht Bergson gegen die starre begriffliche Schematisierung zu verteidigen.

Bergsons Lehre erweist ihre geschichtliche Tragweite daran,

dass sie — ähnlich der sokratischen, der cartesischen, der kantischen Philosophie — in erster Linie eine Umwälzung des Erkenntnisverfahrens und erst in zweiter Linie ein Neubau der Erkentnisinhalte ist. Man gelangt nur zu einem äusserlichen, oberflächlichen Verständnis der Bergsonschen Lehre, wenn man nicht willens ist, alle gewohnten Denkweisen aufzugeben, um sich in die Bergsonsche Methode einzuleben.

Die Aufgabe der Philosophie ist es, den Versuch zu machen, die Wirklichkeit in ihrer unmittelbaren, unbearbeiteten qualitativen Bestimmtheit zu erfassen. Nun ist aber das menschliche Denken von den Bedürfnissen des Handelns geleitet. Es spiegelt die Wirklichkeit nicht in ihrem reinen Sein wider, sondern wählt sie so aus und formt sie so um, dass sie dem Handeln Stützpunkte gewährt. Der Philosoph muss also alle aus dem Gesichtspunkt der Praxis geschaffenen Denkumsetzungen der Wirklichkeit eliminieren. Er muss unterhalb der sie verfälschenden Denkgewohnheiten die unmittelbaren Gegebenheiten des Bewusstseins wieder aufdecken. „Viele metaphysische Schwierigkeiten entstehen vielleicht daraus, dass wir das spekulative Denken und die Praxis vermengen, oder dass wir eine Vorstellung in der Richtung auf das Nützliche entwickeln, wenn wir sie theoretisch zu vertiefen glauben, oder endlich, dass wir die Formen der Handlung zum Denken verwenden." Weil unser Handeln es meist mit begrenzten festen Körpern zu tun hat, ist unser Denken auf Festigkeit und Begrenztheit eingestellt. Beherrscht von utilitarischen Gesichtspunkten, eignet es sich nicht zur Erfassung des grenzenlosen Fliessens, als welches uns die Wirklichkeit im unmittelbaren Erlebnis gegeben ist. Die Philosophie setzt also eine gewaltsame, ja schmerzhafte Anstrengung des Denkens voraus, sich umzubiegen und gegen den Strom zu schwimmen. Sie verlangt eine Denkhaltung, die der der Naturwissenschaft genau entgegengesetzt ist. Diese Charakteristik der philosophischen Denkhaltung trifft nach Bergson auf alle grossen Philosophen der Vergangenheit zu. Seine eigene Philosophie will weniger ein fertiges System als eine An-

leitung eine Hinführung zur philosophischen, d. h. das Leben in seiner Unmittelbarkeit erfassenden Denkhaltung sein — und zu der Lebenshaltung, aus der jene Denkhaltung erst entstehen kann. Allein wie und wo erfassen wir das Unmittelbare? Vielleicht in der Sinneswahrnehmung? Aber schon in ihr ist es mit fremden Elementen vermischt. Belastet mit angehäuftem Erinnerungs- und Denkmaterial interpretieren wir dieses unbewusst in jede neue Wahrnehmung hinein. Bestimmt von den Bedürfnissen der Praxis gelangen wir zur Wahrnehmung gesonderter Körper. „Unsere Bedürfnisse sind ebenso viele Strahlenbündel, die wie von einem Scheinwerfer auf die Kontinuität der sinnlichen Qualitäten geworfen werden und in ihr gesonderte Körper umreissen." Der Wahrnehmungsprozess bedeutet schon Auswahl und Umformung.

Nicht in der Wahrnehmung also, sondern nur im innersten seelischen Sein: durch die Intuition, ist das Unmittelbare zu finden. „Intuition heisst jene Art von intellektueller Einfühlung, kraft deren man sich in das Innere eines Gegenstandes versetzt, um auf das zu treffen, was er an Einzigem und Unausdrückbarem besitzt. Die Analyse dagegen ist das Verfahren, das den Gegenstand auf schon bekannte, also diesem und andern Gegenständen gemeinsame Elemente zurückführt. Analysieren besteht demnach darin, ein Ding durch etwas auszudrücken, was nicht es selbst ist."

In welcher Form kann aber nun die Intuition ausgesprochen und mitgeteilt werden? Nicht durch die herkömmliche Begriffssprache. Diese gibt immer nur schematische Vereinfachungen und Verallgemeinerungen ihrer Gegenstände. Das Problem der Bergsonschen — wie der Hegelschen — Methode ist: eine neue Art von Begriffen zu prägen. Die überlieferten Begriffe sind abstrakt, generell, starr. Sie passen sich den Windungen des Lebendigen nicht an. Dies vermögen nur konkrete, individuelle, bewegliche Begriffe. Dass die Unbewegtheit einen metaphysischen Vorzug vor der Bewegtheit, eine höhere Dignität gleichsam, habe, ist nichts als ein seit der an-

tiken Philosophie herrschendes Vorurteil. Das Fliessende der Wirklichkeit muss im Begriff seine Entsprechung haben. Man hat Bergsons Philosophie als „philosophie de la mobilité" zu entwerten gesucht. In Wirklichkeit ist sie eine Philosophie des Werdens, die sich allen Philosophien des Seins entgegenstellt; oder vielmehr eine Philosophie des Lebens, die jenseits der alten Antithesen von Sein und Werden steht, und die ihre Ergänzung nur in einer Philosophie des Über-Lebens oder des Absoluten haben kann.

Der Bereich, in dem wir die Wirklichkeit unmittelbar erleben können, ist unser Innenleben. Mit einer Kritik der durch die Psychologie gelieferten Daten, mit einer Vertiefung in die „unmittelbaren Gegebenheiten des Bewusstseins" beginnt Bergsons systematische Leistung. In seinem ersten Buch (*Les données immédiates de la conscience* 1889) weist er nach, dass man durch Übertragung von der Aussenwelt entnommenen Vorstellungen das Wesen des Seelenlebens verfälscht hat. Die Aussenwelt erscheint uns als ein zahlenmässiges Nebeneinander von im Raum getrennten Gegenständen. Entsprechend hat man das Seelenleben in gesonderte Elemente zerlegt und seine Intensität als messbare Grösse aufgefasst. Aber je tiefer man in die seelische Wirklichkeit hinabsteigt, um so mehr erweist sie sich als ein unbegrenzbares, unteilbares, unmessbares Fliessen und Quellen, das in ewiger Veränderung begriffen ist. Durch unberechtigte Übertragung der Raumanschauung wird auch die Zeit in ihrem Sinn missdeutet. Sie wird als abstaktes homogenes Medium gedacht, während die gelebte Zeit wirkliche Dauer ist. Der Begriff der *durée réelle* ist ein Grundpfeiler von Bergsons Lehre. In der abstrakten verräumlichten Zeit, mit der die Naturwissenschaft arbeitet, gibt es nur wechselnde Kombinationen identischer Elemente. In der gelebten Dauer aber gibt es Veränderung, Schöpfung, gibt es wirklich Neues. In ihr gibt es — Freiheit. Je innerlicher, je ursprünglicher ein Mensch, um so freier ist er. „Wir sind frei, wenn unsere Handlungen aus unserer ganzen Persönlichkeit fliessen, wenn sie sie aus-

drücken, wenn sie mit ihr jene undefinierbare Ähnlichkeit haben, die man manchmal zwischen dem Kunstwerk und dem Künstler findet."

In seinem zweiten Hauptwerk *Matière et mémoire* (1896) untersucht Bergson das Wesen der Wahrnehmung und des Gedächtnisses, um von da aus zu einer Theorie der Beziehung zwischen Seele und Leib zu gelangen.

Sein metaphysisches Weltbild gibt das umfassendste seiner Werke, *L'évolution créatrice* (1907). Bergson setzt nicht einen abstrakten Begriff an die Spitze, wie das die Philosophie bisher tat, einen Begriff, aus dem dann die konkrete Tatsache des Lebens nicht abzuleiten war. Sondern eben diese Tatsache des Lebens ist der Ausgangspunkt seiner Metaphysik. Ein Lebensstrom, der von einem Keim durch einen Organismus hindurch zu einem andern geht — das ist die Wirklichkeit, von der wir wissen. Der *élan vital*, der Lebensschwung, von dessen Ursprung wir uns keinen Begriff machen können, der sich durch unzählige Generationen von Keimen hindurch fortsetzt — das ist die Urtatsache alles Denkens über die Welt. Die Ureinheit des Lebensschwungs hat sich in verschiedene Richtungen gespalten. Pflanze, Tier, Mensch sind die Ergebnisse dieser einzelnen Strömungen, sind spezialisierte Formen des Lebens. Jede dieser Formen hat andere Eigenschaften ausgebildet. Tier und Mensch haben das Bewusstsein gemeinsam, aber beim Tier dominiert der Instinkt, beim Menschen die Intelligenz. Sie ist der Triumph des Geistes über die Materie. Der Lebensschwung erreicht seine höchste Form im menschlichen Bewusstsein. „Erst beim Menschen zerbricht das Bewusstsein die Kette. Beim Menschen, und nur beim Menschen macht es sich frei. Bis dahin war alle Geschichte des Lebens nur die Geschichte einer Anstrengung des Bewusstseins zur Hochhebung der Materie und seiner mehr oder weniger vollständigen Zermalmung durch die zurückfallende. Das Unternehmen — wenn hier überhaupt anders als bildlich von Unternehmen und Anstrengung gesprochen werden darf — war paradox.

Handelte es sich doch darum, aus der Materie, die die Notwendigkeit selber ist, ein Werkzeug der Freiheit zu schaffen; darum, eine Mechanik herzustellen, die über den Mechanismus triumphiere; darum also, den Determinismus der Natur zu benützen, um zwischen den Maschen des Netzes durchzuschlüpfen, das dieser Determinismus selbst gespannt hat. Überall jedoch ausser beim Menschen hat sich das Bewusstsein im Netz, durch dessen Maschen es schlüpfen wollte, fangen lassen. Es blieb Sklave der Mechanismen, die es aufgebaut hatte. Der Automatismus, den es in Richtung der Freiheit zu lenken meinte, umwindet es und reisst es mit sich. Es hat die Kraft nicht, sich ihm zu entziehen, weil es die Energie, die es für Handlungen aufgespeichert hatte, fast gänzlich zur Aufrechterhaltung des unendlich subtilen, unendlich labilen Gleichgewichtes verbraucht, zu dem es die Materie geführt hat. Der Mensch aber tut mehr, als seine Maschine zu unterhalten; er bringt es dahin, sich ihrer nach Gefallen zu bedienen. Gewiss, er verdankt dies der Überlegenheit seines Gehirns, das ihm erlaubt, eine unbegrenzte Zahl motorischer Mechanismen zu konstruieren, erlaubt, neue Gewohnheiten unablässig den alten entgegenzusetzen, und so des Automatismus Herr zu werden, indem er ihn gegen sich selbst ausspielt. Er dankt es seiner Sprache, die dem Bewusstsein zu seiner Verleiblichung einen materiellen Körper darbietet; ihm so den Zwang ersparend, sich ausschliesslich auf die materiellen Körper zu stüzen, deren Strom es erst mitreissen und dann bald verschlingen würde. Er dankt es dem sozialen Leben, das die Kräfte sammelt und bewahrt wie die Sprache die Gedanken; so ein durchschnittliches Niveau festlegend, von dem aus die Individuen sich mit Anlauf abschwingen können — derart, dass durch diesen antreibenden Reiz die Mittelmässigen am Einschlafen verhindert, die Besseren gedrängt werden, sich höher empor zu schwingen. Unser Gehirn aber, unsere Gesellschaft und unsere Sprache sind nur die äusseren und verschiedenartigen Symptome einer einzigen und selben inneren Überlegenheit. Jedes auf seine Art erzäh-

len sie von dem einzigen Ausnahmeerfolg, den das Leben in einem gegebenen Augenblick einer Entwicklung davongetragen hat. Sie verbildlichen den Unterschied des Wesens, und nicht nur des Grades, der den Menschen von der übrigen Tierheit trennt. Sie lassen ahnen, dass — während alle anderen Wesen am Ende des grossen Sprungbretts, von dem aus das Leben seinen Schwung nahm, umgekehrt sind, weil ihnen die Schnur zu hoch gespannt war — der Mensch allein das Hindernis genommen hat . . . Das Bewusstsein ist seinem Wesen nach frei; es ist die Freiheit selber: nur dass es die Materie nicht durchfluten kann, ohne sich auf sie zu stützen, sich ihr anzupassen: diese Anpassung ist es, was man Intellektualität nennt; und der auf das wirkende, d. h. freie Bewusstsein zurückgewendete Intellekt lässt dieses von selbst in eben jene Rahmen eingehen, in welche er gewohntermassen die Materie eingehen sieht. Er also wird die Freiheit immer nur unter der Form der Notwendigkeit wahrnehmen, wird immer den Anteil des Neuen, des Schöpferischen, das der freie Akt birgt, vernachlässigen, wird immer an Stelle der Tat selbst ein künstliches und annäherndes, ein durch Kombination von Gewesenem mit Gewesenem, von Gleichem mit Gleichem gewonnenes Nachbild setzen. Sehr viele Schwierigkeiten also zergehen oder verflüchtigen sich vor dem Bilde einer Philosophie, welche die Anstrengung macht, den Intellekt in die Intuition zurückzunehmen. Und nicht nur die Spekulation allein wird durch eine solche Lehre erleichtert. Sie verleiht auch gesteigerte Kraft zum Tun und zum Leben. Denn in ihr fühlen wir uns nicht mehr isoliert in der Menschheit, fühlen die Menschheit nicht mehr isoliert in der Natur, deren Herr sie ist. Wie das winzigste Staubkorn eins ist mit unserm gesamten Sonnensystem, mitgerissen in jene unteilbare Niederstiegsbewegung, die die Materialität selber ist, so auch sind alle organischen Wesen, vom Geringsten bis zum Höchsten, von den ersten Ursprüngen des Lebens ab bis zur Zeit, wo wir stehen, und in allen Räumen und allen Zeiten, nur die Sichtbarwerdung eines einzi

gen, der Bewegung der Materie entgegengesetzten und in sich unteilbaren Impulses. Alle Lebewesen tragen einander, alle überwältigt der gleiche furchtbare Drang. Das Tier nimmt seinen Stützpunkt auf der Pflanze, der Mensch schwingt sich auf die Tierheit, und die gesamte Menschheit im Raum und Zeit wird zum ungeheuren, neben jedem von uns galoppierenden Heere; vor uns und hinter uns in reissendem Vorstoss, fähig alle Hindernisse zu überreiten und die grössten Widerstände zu überwinden — vielleicht selbst den Tod."

* * *

Wenn man Bergsons Lehre mit den vor ihm herrschenden philosophischen Strömungen vergleicht, kann man ihre Wirkung auf die junge Generation ermessen. In Frankreich herrschte seit dem Zusammenbruch der spiritualistischen Staatsphilosophie eine positivistische naturwissenschaftliche Denkart, die meist im Materialismus endete. Ihr oberster Grundsatz war die unentrinnbare Kausalität der Naturgesetze. Die feinen idealistischen Gedankengänge der Ravaisson, Lachelier, Renouvier, Boutroux blieben ausserhalb engster Schulkreise unbeachtet. Wie die positivistische und materialistische Philosophie auf die Lebensstimmung der geistigen Menschen wirkte, sahen wir im Eingang dieses Kapitels. Ein ehernes Gesetz, eine blinde sinnlose Notwendigkeit lastete auf den Geistern.

Und nun kam Bergson und erklärte diese mechanistische Philosophie für falsch. Er setzt die Freiheit des Willens wieder in ihre Rechte ein. Er zeigt, dass die Geschichte des Lebens und damit auch die Geschichte der Menschheit nicht das Ergebnis einer dira necessitas, sondern einer schöpferischen Entwicklung ist. Die Zukunft ist nicht, wie es früher hiess, in der Gegenwart schon notwendig vorgebildet, sondern sie wird in jedem Augenblick durch unsere Mitarbeit neu erzeugt. Sie ist absolut unvorhersehbar.

Eine solche Philosophie ist eine Predigt schöpferischen

Handelns. Sie spornt die Energien an. Jeder hat teil am gemeinsamen Lebensschwung, jeder ist Mitarbeiter an der schöpferischen Entwicklung, die den Inhalt des Weltprozesses ausmacht. „Das Dasein besteht für ein bewusstes Wesen darin, sich zu wandeln; sich zu wandeln, um zu reifen; zu reifen, um sich selbst unendlich zu erschaffen."

Die mechanistische Weltanschauung tötet die Seele. Das Bewusstsein ist für sie eine zufällige Begleiterscheinung der Weltbewegung. Bergson rehabilitiert die Würde des Seelenlebens. Er lehrt das Bewusstsein als Ziel der schöpferischen Entwicklung, als das Sich-selbst-erfassen des Lebensschwungs verstehen. Gegenüber der einseitigen Schätzung des Verstandes hebt er die hohe Bedeutung der Intuition hervor, die er als ein Vermögen der Sympathie charakterisiert. Die Intuition schafft auch die Werke der Kunst. In dem Buch über das Lachen hat Bergson die Anwendung seiner Methode auf die Ästhetik gezeigt. Bergsons Philosophie bereichert das Weltbild und das Lebensgefühl, indem sie den weiten seelischen Bezirk des Geheimnisvollen, Dumpfen, Schöpferischen als wertvoll erklärt. Mystische Weltschau und künstlerische Weltgestaltung, die bei der Philosophie so oft zu kurz kommen, werden in ihre Rechte eingesetzt. Eine Philosophie, die nur auf verstandesmässigem Denken beruht, ist nach Bergson zur Erfolglosigkeit verurteilt. Nur die Philosophie hat Wert, die der Ausdruck der gesamten Persönlichkeit ist.

Überall führt die Bergsonsche Philosophie mitten in die Wirklichkeit hinein. Sie steigert das Leben, indem sie es tiefer erfassen lehrt.

Péguy sagt einmal von Bergson: Er hat unsere Fesseln gesprengt. Und ähnlich drückt sich Riou aus: „Die theoretischen Hindernisse, die eine materialistische Philosophie lang zwischen dem Glauben und der Seele aufgetürmt hatte, sind gefallen. Das eherne Tor, das dem Menschen den Eingang in die innere Welt versperrte, ist aufgebrochen worden; eine neue spiritualistische Philosophie triumphiert."

Bergsons Lehre hat in den verschiedensten Gebieten befruchtend gewirkt. Sie befreit die geisteswissenschaftliche Methode von der irreführenden Einseitigkeit der Taineschen Milieutheorie und der unerfüllbaren Aufgabe lückenloser Kausalerklärung. Was alle wahren Historiker unbewusst übten, das rechtfertigt sie theoretisch: durch Zusammenfügung von tausend Einzeltatsachen, durch Erforschung aller Abhängigkeiten und Bedingungen gelangt man nie zum Erfassen einer geschichtlichen Individualität. Nur durch die innere Anschauung, die sich unmittelbar in die Seele des anderen hineinzuversetzen vermag, ist das möglich. Geschichtswissenschaft und Psychologie gewinnen so eine neue Orientierung.

Auch das religiöse Leben erfährt die Wirkungen der Bergsonschen Gedankenwelt. Die katholischen Modernisten finden in Bergsons Kritik des Rationalismus eine Legitimierung des mystischen Denkens und bemühen sich, auf die Lehren der neuen Philosophie eine neue Apologetik zu begründen. Einer der intellektuellen Führer des französischen Modernismus, Edouard Le Roy, hat die beste, vom Philosophen selber begutachtete Darstellung der Bergsonschen Lehre gegeben.

Eine ganz andere Bewegung, die sich auch auf Bergson stüzt, ist die Geschichtsphilosophie des Syndikalismus, dieser jüngsten Form des revolutionären französichen Sozialismus, deren geistiger Führer Georges Sorel ist.

Um Bergsons Lehre ist ein erbitteter Streit der Meinungen entstanden. Aber alle — alle — Widerlegungen Bergsons begehen den Fehler, den er selbst immer wieder in dem mechanistischen Denken aufgedeckt hat: sie suchen das schöpferische Neue auf schon Gewesenes zurückzuführen, sie suchen die einheitlich gewachsene Intuition nachträglich als ein Mosaik aus längst vorhandenen Elementen zu erklären. Kein Bergsonsches Denkmotiv, das sie nicht bei irgendeinem früheren Philosophen wiederfänden. Kein bildlicher Ausdruck, den sie nicht aus der philosophischen Literatur der Vergangenheit nachzuweisen vermöchten. Nur eines können sie nicht erklären: wieso

diese Lehre, an der nichts, aber auch gar nichts ursprünglich ist, eine ganze geistige Generation mit der Gewalt und dem Zauber einer ursprünglichen, umwälzenden Vision der gesamten Wirklichkeit ergriffen hat.

Solchen Kritikern hat Péguy folgendes geantwortet: „Eine grosse Philosophie ist nicht eine Philosophie, die nicht bestritten wird. Es ist eine Philosophie, die irgendwo siegt. Eine grosse Philosophie ist nicht eine Philosophie ohne Tadel. Es ist eine Philosophie ohne Furcht. Eine grosse Philosophie ist nicht ein Diktat. Die grösste ist nicht die, die keinen Fehler hat. Eine grosse Philosophie ist nicht die, gegen die nichts zu sagen ist. Es ist die, die etwas sagt . . . Eine grosse Philosophie ist nicht die, die endgültige Urteile fällt, die eine entgültige Wahrheit einsetzt. Es ist die, die eine Unruhe einführt, durch die eine Erschütterung in die Welt kommt. Die Welt hat vielleicht die cartesische Methode nicht befolgt, und Descartes hat sie sicher nicht befolgt. Aber Descartes und die Welt haben die cartesische Erschütterung befolgt. Eine grosse Philosophie ist nicht die, an der nichts angegriffen werden kann es ist die, die etwas ergriffen hat."

2.

ANDRÉ GIDE

In dem europäischen Bewusstsein lebt ein deutlich umrissenes Bild des französischen Geistes, wie er sich in seinen grossen Schöpfungen von der Spätrenaissance bis auf unsere Tage ausgeprägt hat. Von Ronsard über Racine und Anatole France scheint sich eine typisch französische Wesensart von eindeutig bestimmtem Formgesetz fortzuerben, die man als die Verschmelzung von transparenter Geistigkeit und beherrschter Form, von humanistischer Geschmackskultur und einem in den Bezügen zur gesellschaftlichen Umwelt sich erfüllendes Menschtum zu begreifen gewöhnt ist.

Von diesem geschichtlich festgelegten Bilde des alten Frankreich geht der Weg zum neuen Frankreich über André Gide. Wir stellen ihn an den Anfang unserer Betrachtungen, weil die Wandlung des französischen Geistes in dem letzten Vierteljahrhundert sich an seiner in höchster Bewusstheit geschaffenen, allem Unmass abholden Kunst zunächst leichter ablesen lässt als an der kühner drängenden, stärker gespannten, beginnlicheren Kunst der Rolland, Claudel, Suarès, Péguy. So verschieden sie untereinander sind, gemeinsam ist ihnen, gegenüber Gide, die Gebärde des stürmenden Neuanfangens. Sie sind revolutionär, auch wo sie an die Tradition anknüpfen, denn dies Anknüpfen ist ein Ansichreissen, ein Einbauen der Geschichtsblöcke in den neuen Dom der Zukunft. Ihnen gegenüber steht Gide als der Vermittler und Harmoniker. Er weiss sich als Erben und Verwalter einer ganzen Tradition, die noch lebendig und schmiegsam genug ist, um sich die neuen Nährstoffe der Zeit anzuverwandeln. Das Schauen und

das Aufnehmen, das Sammeln und das Ausgleichen ist sein Amt.

* * *

Gides geschichtliche Bedeutung ruht auf zwei Pfeilern: auf seinem kritischen und seinem schöpferischen Werk. An seiner kritischen Leistung — gesammelt in den *Prétextes* (1903) und den *Nouveaux Prétextes* (1911) — lässt sich seine Stellung in der literarischen Bewegung der Gegenwart zunächst am leichtesten übersehen.

In der künstlerischen Anarchie der Gegenwart hat Gide die Traditionen des alten Frankreich lebendig bewahrt. Alle Instinkte des Klassizismus leben in ihm. Er teilt Boileaus Glauben, dass das Kunstwerk von der Vernunft beherrscht sein müsse: *l'œuvre d'art est œuvre volontaire, l'œuvre d'art est œuvre de raison.* Er bekennt sich auch darin zur Ästhetik des Klassizismus, dass die Vollendung der Form den einzigen Wert des Kunstwerks ausmacht: *En art, où l'expression seule importe, les idées ne paraissent jeunes qu'un jour.* Die Übereinstimmung geht noch weiter. Der Regelzwang des Klassizismus war gesund, denn grosse Kunst entsteht nur an selbstgesetzten Widerständen und durch die Unterwerfung des Realismus „unter die Idee der dem Geiste vorschwebenden Schönheit". Gide hasst die Romantik, weil er die Anarchie hasst und weil für die Kunst die unbeschränkte Freiheit das Verderben bedeutet. Und er lobt am französischen Klassizismus gerade das, was dem oberflächlich modernen Empfinden so fremd und so eng daran scheint, die Klarheit. Aber warum liebt er die Klarheit, die *très grande clarté* der reinsten französischen Schöpfungen, die Klarheit des Rameau, des Molière, des Poussin? Er liebt sie, weil sie das Geheimnis des Kunstwerks am sichersten vor dem Eindringling schützt; weil diese Klarheit ein höchster Kunstgriff ist, um den Profanen irrezuführen und das Ringen mit der Kunst fruchtbar zu machen. Wenn also Gide das Bekenntnis zum Klassizismus ablegt, so erweist sich schon in seiner Begründung, dass die Bejahung

der Tradition hier kein behagliches Nachtreten, sondern eine neue Durchdringung ist.

Sie hat sich vollzogen im Ringen mit dem menschlichen und künstlerischen Gehalt der Gegenwart. Dem literarischen Nationalismus und chauvinistischen Neuklassizismus der Kreise um Barrès und Maurras hat Gide nie ein Zugeständnis gemacht. Kein moderner Franzose ist offener gewesen für die künstlerischen Zuströme der germanischen und der slawischen Welt. Goethe, Novalis, Nietzsche; Dickens, Meredith, Wilde; Dostojewski und Tolstoi — Gide hat mit ihnen gelebt und von ihnen gelernt. Wenn er französische Künstler bekämpft hat, so sind es immer die gewesen, die den französischen Genius mit der Losung eines künstlichen Lateinertums einengen wollten. Er protestiert gegen einen Rémy de Gourmont, der den französischen Geist auf die fadenscheinigsten Vorurteile des Voltairianismus verpflichten will. Und wenn Barrès die Pflege der nationalen Tradition als einzige Pflicht predigt, ruft ihm Gide zu: *Que ne comprenez-vous que ce dont nous avons besoin, ce n'est pas de confort (et j'entends: du confort de l'esprit), c'est d'héroisme.* Und Anatole France, der reinste Erbe der französischen Humanistenkultur? Ist er nicht zu durchgeformt, zu hell, zu einfach, um als grosser Schriftsteller der Zukunft zuzuwachsen; Fehlt ihm icht, — so fragt Gide — das Goethische Schaudern, die wache Bereitschaft zu immer neuem Erleben der Seele?

Gide hat sie immer gehabt und immer bewahrt. Er, der Mensch klassizistischer und rationalistischer Geschmackskultur, hat als erster die Keime des neuen französischen Geistes gesehen und gepflegt. Er hat die Erschütterung: Claudel erlebt, als kaum hundert diesen Namen kannten. Er zeigt Péguys *Jeanne d'Arc* an, noch verwirrt von diesem bestürzenden und umstürzenden Eindruck *L'étonnant livre! Le beau livre. J'écris mal ressaisi, tout ivre; s'il y paraît un peu, n'importe.* Er erklärt vor den Gedichten des Jules Romains: *Je tiens ce livre de débutant pour un des plus remarquables et significatifs que nous ait donnés la génération qui s'élève.*

Die Fähigkeit, die ganze französische Tradition zu erleben und gleichzeitig die neuen künstlerischen und menschlichen Kräfte der Zeit zu erfassen: das ist es, was Gide zum Vermittler zwischen dem Alten und Neuen gemacht hat; was ihm die Stellung eines Wegbereiters der neuen Generation zugewiesen hat. *Un des premiers* — schrieb Jacques Rivière 1911 — *il nous indique la voie. Il est un de nos guides vers une nouvelle époque de la littérature.*

* * *

Die Kritik allein hätte ihm diese geistige Autorität nicht verschafft. Aber sie war getragen von einem Kunstschaffen, das durch seinen steten Anstieg, seine angehaltene Zucht, seinen reichen Seelengehalt sich die Achtung der lebendigen Geister und das Gehör der Jungen sicherte, trotz des hartnäckigen Stillschweigens der offiziellen Literaturbeamten, die mit Gides ganz persönlichen Büchern nichts anzufangen wussten. Denn diese Bücher waren schwierig, waren verwirrend, konnten nicht auf Formeln gebracht und nicht in Fächer getan werden.

André Gides Kunst setzt in der Tat dem Versuch einer geschichtlichen und psychologischen Betrachtung Widerstände entgegen, die nie ganz zu überwinden sind. Sie ist so kompliziert wie die Seele ihres Schöpfers: *Ma valeur est dans ma complication*, lässt Gide eine seiner Gestalten sagen. Und in einem Dialog fällt das Wort: *Ne me comprenez pas si vite, je vous en prie!* Versuchen wir Gide zu verstehen, aber verstehen wir ihn nicht zu schnell! Und glauben wir nicht, ihn mit irgendeinem Verstehen eingefangen zu haben; überhaupt . . . das Verstehen! *Par instants l'on n'y comprend plus rien du tout — ces instants sont les bons.* Gide hat recht. Ein Verständnis, das sich nie selber fragwürdig wird, ist tot. Gide entwindet sich immer wieder jedem Griff und lässt sich nicht festlegen. Es ist diese Unfassbarkeit, die seine Kunst so reizvoll macht. Und die ihre Wahrheit besiegelt. Denn: *l'humanité n'est pas simple, il faut en prendre son parti.*

Es ist ein sehr verwickelter Weg, der von Gides Anfängen bis zu den Werken der reifen Jahre führt, in denen die junge Generation des heutigen Frankreich ihr Lebensgefühl wiederfindet. Ehe er den Zugang zum unmittelbaren Leben fand, hat er jahrelang mit den Abstraktionen des Denkens gerungen. Und die Geschichte seiner Kunst ist die Geschichte seines Ringens.

Gide ist 1869 geboren. Als er zu schreiben begann — seine ersten Werke sind von 1891 — hatte sich die Kunst und die Dichtung von der profanierenden Berührung des Lebens in die äussersten Fernen des Geistes, in die verborgensten Labyrinthe des Gefühls geflüchtet. Seit der Mitte der achtziger Jahre war der auf breite Lesermassen berechnete naturalistische Roman von der zergliedernden Seelendurchforschung und von der esoterischen Lyrik der Symbolisten verdrängt worden. Kunst war Selbstbeschauung und Selbstgenuss der Seele, war Introversion geworden. Auch die frühe Kunst André Gides ist nicht ein Aus-sich-hinaus-, sondern ein In-sich-hinein-bilden. Sie ist Spiegelung seines seelischen Gehalts, Formung seiner Nervenreaktion auf das Leben. „Die Erregung, die uns das Leben gab, sie will ich sagen": so umschreibt Gide die Erlebnisgrundlage seiner Kunst. Es ist eine Kunst der Reflexion, die nicht das Leben als zu formenden Stoff vorfindet, sondern das Denken über das Leben und die Haltung gegenüber dem Leben. Sie bewegt sich im Medium des Gedankens. Gide zählt sich zu denjenigen, „die das Leben des Gedankens für das wirklichste gehalten und es jedem andern vorgezogen haben". Substanzlos, verhirnlicht sind die ersten Werke dessen, der später überall dem gefülltesten Leben nachgestellt hat wie der Jäger dem Wild. Sie tragen den Stempel jener frühen neunziger Jahre, wo gedämpftes Grau die Modefarbe der Seele war.

Es ist eine Kunst der Selbstanalyse, wie sie in der Heimat der La Rochefoucauld, der Vauvenargues, Constant und Stendhal immer bodenständig gewesen ist.

Diese auf die Spiegelung des eigenen Lebensgehaltes gerichtete Kunst entlieh ihre Ausdrucksform beim zeitgenössischen

Symbolismus. Dort liegen, geschichtlich betrachtet, Gides Anfänge. Gide hat den Symbolismus von der Lyrik in eine Form dichterisch-philosophischer Prosa übertragen, die er Traktat nannte. Seine erste Kunstform ist der symbolistische Traktat.

Symbole gestatten nicht nur, sie fordern vielfältige Deutung. Darum verlocken sie den Denker-Künstler, der den komplexen Gehalt des Lebens nachbilden will. Gides symbolistische Kunst erfüllt sich darin, das mannigfach verschlungene geistige Erlebnisse auf denselben sinnlichen Ausdruck gebracht sind. Der Empfängliche mag bald diesen bald jenen Gedankenweg einschlagen, bald sich ganz den Verführungen von Klang und Rhythmus hingeben, um dann wieder zu empfinden, wie plötzlich die kostbaren Worte, die von phantastisch-fernen Begebenheiten berichten, lebendig werden und eine Botschaft bringen, die an das Geheimnis des Lebens rührt.

Der erste Gegenstand von Gides Symbolkunst ist — die Selbstbespiegelung.

Der *Traité du Narcisse* (1891) nennt sich eine Theorie des Symbols. In diesem Traktat ist Gides geistige Figur schon deutlich umrissen. In der Deutung des antiken Mythus vom schönen Narkissos, der in unfruchtbarer Selbstliebe sein Bild im Wasserspiegel betrachtet und an seiner unstillbaren Sehnsucht stirbt, ist alles, was Gides spätere Bücher entfalten, schon keimhaft zusammendrängt. Narciss ist der Künstler, der im Spiegel der Kunst die ewigen Formen der Dinge festhält, wie sie im Paradies waren. Und Narciss ist der moderne Mensch, der sich über den Spiegel der Kunst beugt, um sich in ihm zu erkennen, und dessen Tragödie es ausmacht, zu wissen, dass er die Dinge nur in der Spiegelung hat, dass er sie nicht ergreifen kann, dass er stets Zuschauer bleibt.

Im Traktat vom Narkissos ist der Dreiklang von Ich, Welt, Gott angeschlagen, der alle Entwicklungen der späteren Bücher trägt. Das Wechselspiel dieser drei Begriffe durchwebt alle künstlerische Dialektik von André Gide. Die Bewegung vom Ich des Analytikers zu den Bildern der Dinge: Narciss

beugt sich über den Spiegel. Die Bewegung von den Bildern der Dinge zu den Dingen selbst: der Analytiker zerbricht den Spiegel. Und endlich die Bewegung von den Dingen selbst zur Wirklichkeit ihres Grundes. Das Einzelsein der Dinge ist nicht ihre Wirklichkeit. Sie liegt im Grunde der Tiefe. Und dieser Grund heisst das Wesen oder die Formen oder die Ideen oder Gott. So wird der Analytiker, um zu den Dingen zu kommen, Ästhet; er wird, um durch sie zum Wesen zu kommen, Platoniker.

Dass die Dinge nicht das Letzte sind, weil sie nicht das Wirkliche sind, ist die Lehre des Traktats *Tentative amoureuse* (1893). Die kulturmüde Askese des Pariser *fin de siècle* konnte hier ihr preziös formuliertes Bekenntnis finden: „Keine Dinge sind wert, uns von unsrer Strasse abzulenken; umarmen wir sie alle im Vorbeigehen; aber unser Ziel ist weiter als sie — täuschen wir uns doch nicht darüber; diese Dinge wandern und gehen weg; unser Ziel soll unbeweglich sein — und wir werden wandern, um es zu erreichen. Weh den stumpfen Seelen, die die Hindernisse für Ziele nehmen. Es gibt keine Ziele; die Dinge sind nicht Ziele oder Hindernisse — nein, nicht einmal Hindernisse; man muss nur über sie hinauskommen. Unser einziges Ziel ist Gott; wir werden ihn nicht aus den Augen verlieren, denn man sieht ihn durch jedes Ding."

Diese ersten Traktate, die Giddes Ausgangspunkt bilden, haben also den Sinn, den Zustand der Selbstanalyse als ein Getrenntsein von der Wirklichkeit bewusst zu machen, die Unwirklichkeit des sich selbst bespiegelnden Denkens zu vergegenständlichen. Erst die Vergegenständlichung dieses Zustandes erlaubt seine stufenweise fortschreitende Überwindung. Die einzelnen Stufen dieser Überwindung der Lebensferne, die einzelnen Etappen der Annäherung an die Wirklichkeit — einer Annäherung, die für Gide ein unendlicher Prozess bleibt —: sie bedingen alle folgenden Bücher. Jedes dieser Bücher bezeichnet eine neu durchmessene Strecke und eine Rast auf dem Wege vom Denken des Lebens zum Leben selbst. Und die

Richtungseinheit dieses Weges macht die Sinngemeinschaft dieser Bücher aus.

* * *

Wer das Wesen hinter den Formen, wer Gott hinter den Dingen sucht, der hat keine bleibende Statt. Sein Schicksal ist das Wandern. Er wird von einem Ding zum anderen getrieben und darf sich bei der Schönheit keines Dinges vergessen. Er ist der Seefahrer, der an allen Inseln anlegt und auf keiner verweilen darf. Der Sang der Sirenen darf ihn nicht festhalten, nicht die Liebe der Königinnen. *Le voyage d'Urien* (1893) ist die Erzählung dieser Meerfahrt. Dieses Ausbrechen aus sicherem Port, diese Ausfahrt zu den Abenteuern ferner Länder versinnbildlicht gleichzeitig das Pilgerschicksal des Mystikers, der bei den Dingen nicht verweilen darf, und die Bewegung der Seele vom gedachten Leben zum wirklichen Leben. Schwieriges Beginnen, mühevolle Fahrt für den in das Gefängnis seiner Gedanken eingekerkerten modernen Intellektuellen! Eine Pathologie der modernen Seele könnte man im *Voyage d'Urien* finden. Der Zergliederer des eigenen Bewusstseins, der all seine Inhalte, so wie sie auftauchten, registrierte, verlor zuletzt die Fähigkeit, das Leben „mitzumachen". Die Selbstanalyse führte zur Desorganisation der Persönlichkeit mit ihrem auffallendsten Sympton: der Unfähigkeit zu handeln. Da auch diese Unfähigkeit sofort bewusst wurde, bedeutete gerade die Einsicht in die Erkrankung das Hindernis der Gesundung. Der Analytiker konnte nur dadurch vom Denken loskommen, dass er es gegen es selbst kehrte, dass er sich theoretisch überzeugte, man müsse handeln. Der Übergang freilich vom Denken der Handlung zum Vollzug lag schon ausser dem Machtbereich des Bewusstseins Und so erwächst aus der Problematik der Selbstanalyse für Gide die Frage: wie ist Handeln möglich? reines Handeln? motivloses Handeln?

Schon im Voyage d'Urien verwebt sich das Motiv der *action gratuite* mit dem des Durchdringens zum Leben: „Diese

Nacht haben wir von dem Vergangenen gesprochen. Keiner von uns wusste, wie er bis zum Schiff hatte kommen können, aber keiner sehnte sich zurück nach der bittern Nacht der Gedanken. Aus welchem dunkeln Schlaf bin ich aufgewacht? sagte Alain, aus welchem Grabe? Ich hörte nicht auf zu denken und ich bin noch krank. O östliche, ruhige Nacht, wirst du endlich meinen Kopf ausruhen, der müde ist, Gott zu denken? — Ich war gefoltert von einem Wunsch nach Eroberung, sagte Paride; ich ging in meinem Zimmer umher, voll von Tapferkeit, aber traurig und mehr davon ermüdet, immer Heldentaten zu träumen, als sie zu tun. Was werden wir jetzt erobern? wie werden unsere Taten beschaffen sein? Wohin gehen wir? Sagt, wisst ihr, wo uns dieses Schiff hinführen wird? — Keiner von uns wusste es, aber wir erbebten alle im Gefühl unseres Mutes. — Was tun wir hier, fuhr er fort, und was ist denn dieses Leben, wenn das vorige unser Schlaf war? — Vielleicht leben wir dann unsern Traum, sagte Nathanael, während wir im Zimmer schlafen. — Oder wenn wir Länder suchen, um unsre schönen Seelen zu erzählen? sagte Mélian. — Aber Tradelineau rief: Ohne Zweifel seid ihr noch in der Gewöhnung an die eiteln Logiken befangen, und in dem Wahn zu glauben, dass ihr nur das tun werdet, wovon ihr die Gründe gut erkennt. Und das ist der Grund eures müssigen Streites. Welchen Zweck hat es zu wissen, wie wir hierher gekommen sind, und weshalb für unsre Anwesenheit auf dem „Orion“ sehr geheimnisvolle Gründe suchen? Wir haben unsere Bücher verlassen, weil sie uns langweilten, weil eine ungerufene Erinnerung an das Meer und den wirklichen Himmel machte, dass wir nicht mehr an das Studium glaubten; etwas anderes existierte; und als die balsamischen und lauen Brisen gekommen sind, die Vorhänge unserer Fenster zu lüften, sind wir unwillkürlich zur Ebene hinabgestiegen und haben uns auf den Weg gemacht. — Wir waren müde des Gedankens, wir hatten Lust zum Handeln. — Habt ihr gesehen, wie die Freudigkeit unserer Seelen zum Vorschein gekommen ist, als

wir den Ruderern die schweren Ruder nahmen und den Widerstand des flüssigen Blau fühlten?"

Der Versuch, zu den Dingen selbst zu kommen, ist im *Voyage d'Urien* noch nicht geglückt. Der Wille zum Erleben ist da, das Erleben selbst noch nicht. Und so gesteht Gide am Ende: „Diese Reise ist nur mein Traum. Wir sind nie aus dem Zimmer unserer Gedanken herausgekommen und wir haben das Leben verbracht, ohne es zu sehen." Das Vorbeileben an der Wirklichkeit: die Krankheit derer, die um ihr siebzehntes Jahr die Literatur mit dem Leben verwechselt haben . . . Der symbolistischen Prosa des jungen Parisers klang damals aus Wien die dichterische Klage entgegen:

Stets schleppte ich den rätselhaften Fluch
Nie ganz bewusst, nie völlig unbewusst
Mit kleinem Leid und schaler Lust
Mein Leben zu erleben wie ein Buch . . .

* * *

Eine entscheidende Wendung bringt das köstliche Buch *Paludes* (1895). Hier ist das Leiden an der eigenen Bewusstheit, an der Leerheit der Spiegelung, am Nichthandelnkönnen Gegenstand der Satire geworden. Gide hat es durch Ironie von sich abgerückt: Ein Heilverfahren, das dem Erben der grossen gallischen Spötter näher lag als den Patienten aus anderen literarischen Vaterländern. *Paludes* erzählt eine Woche aus dem Leben eines modernen Pariser Symbolisten, der seine komplizierten Seelenzustände in einem Buch zu schildern unternimmt. Der Held dieses Buches im Buche, Tityre, sitzt in einem Turm und angelt aus dem Fenster, fängt aber nichts; ebenso wie der Schriftsteller selber in eine inhaltleere Existenz eingeschlossen ist, die dadurch nicht reicher wird, dass er sich jeden Abend ein schriftliches Programm dessen aufsetzt, was er morgen fühlen und denken will. Da ein Programmpunkt lautet: „seine Emotionen variieren!", beschliesst der Schriftsteller, mit seiner Freundin einen Ausflug zu machen. Dieses

Unternehmen ist nicht weniger kompliziert und schwierig als Urians Meerfahrt. Am Vorabend der Reise ist die Nervosität aufs höchste gestiegen: „Man muss an diesem letzten Abend erfinderisch sein, an die morgige Abreise denken, nichts tun, was sie nicht vorbereitet; man muss sie begründen, sie herbeiführen, sie in jedem Punkte wünschbar machen. Hubert muss uns verlocken, indem er uns irgendein altes Reiseabenteuer erzählt." Wie sich diese Reise dann gestaltete, ist hier nicht zu berichten, so lockend es wäre. Wir halten nur fest, dass das Nachwort sagt: *Paludes* ist die Geschichte dessen, der das Leben nicht begriff": womit uns Gide ankündigt, er habe mittlerweile das Leben begreifen gelernt. Er hat den Ausgang gefunden aus dem Labyrinth der Gedankendinge, den Weg ins Freie, den er lange vergebens gesucht hatte. Er hatte es vermocht, „für eine lange Zeit die Bücher zu verbannen, die Vorhänge zu lüften, die mattgeschliffenen Scheiben, alles was sich zwischen uns und das andere drängt, alles was die Natur trübt, zu zerbrechen."

Narciss hat den Spiegel zerbrochen, das ist die Bedeutung von *Paludes* in André Gides seelischer Entwicklung.

* * *

Das Durchdringen zum Leben ist der Gegenstand der *Nourritures terrestres* (1897). Wer da meint, es sei ein Rückfall in das unwirkliche Gedankenleben, wenn der Analytiker, kaum dass er den Durchgang vom Denken zum Leben gefunden hat, dieses Erleben wieder in Buchform intellektualisiert, dem antwortet Gide, das Buch solle nur den anderen helfen, ins Freie zu gelangen. Die Widmung an den imaginären Freund — *toi, mon Nathanael, que je n'ai pas encore rencontré* — sagt: „Wenn du mich gelesen hast, wirf dieses Buch fort und geh hinaus. Ich möchte, dass es dir den Wunsch erweckt hätte hinauszugehen — hinauszugehen, gleichviel aus was, aus deinem Zimmer, deinem Denken, deiner Stadt, deiner Familie ... Mein Buch soll dich lehren, dich mehr für dich als für es zu

interessieren — und dann mehr für alles übrige als für dich."

In diesem Buch ist alles Gedankliche abgefallen. Alle Satzungen auch der Form sind zerbrochen, denn das Setzen und Fügen der Worte steht hier nicht mehr unter einem Gesetz des Geistes, sondern dient nur noch dem einzigen Trieb, sich an das Leben festzusaugen. Die Sprache muss sich winden und aufbäumen, muss stammeln und abbrechen, um heftig schauernd, süss vergleitend den Rhythmus nachzuziehen, in dem sich unstillbares Begehren mit allen Freuden der Erde verschlingt Wohl formen sich auch hier aus dem Überschäumen der Lust Erkenntnisse: die Gebote eines neuen Hedonismus werden in Nathanaels Seele gegraben. „Der kleinste Augenblick des Lebens ist stärker als der Tod, und verneint ihn . . . Nathanael, jede Stimmung soll dir eine Trunkenheit werden . . . Jede vollkommene Handlung ist von Wollust begleitet. Daran erkenne, dass du sie tun solltest . . . Wollust! Dieses Wort möchte ich immer wieder sagen; ich möchte es gleichbedeutend machen mit ‚Wohlsein', und es müsste selbst genügen, ‚Sein' zu sagen, ganz einfach." Aber solche Denkpfade durchziehen nur vereinzelt und selten das hymnische Gewoge des Buchs. Der Dichter hat sich bemüht, alles zu vergessen, was er aus den Büchern gelernt hatte. „Es genügt mir nicht zu lesen, dass der Sand der Küste weich ist; ich will, dass meine nackten Füsse es fühlen. Jede Erkenntnis, der nicht ein sinnlicher Eindruck vorausgegangen ist, ist mir unnötig." Der Wert des Lebens liegt nicht mehr im Denken, sondern in der Reizsamkeit und Stärke des Begehrens. Es gibt nur eine Tugend: das stete durstige Glühen — *la ferveur*. Es gibt nur einen Sinn des Daseins: das Höchstmass von Menschentum in sich aufnehmen — *assumer le plus possible d'humanité*. Alle Formen des Lebens erfahren, — das ist die Sehnsucht des vom Fieber der Idee Genesenden. Und so ist in diesem rhapsodischen Impressionismus die Grundform des Sagens das Lob. Lob heischen alle Begierden und alle Befriedigungen: das Fühlen der feuchten Morgenerde unter

den nackten Sohlen — die Berührung der Lippen mit unbekannten Lippen im Schattendunkel — die Früchte, „die wir auf den Terrassen essen werden vor dem Meer und vor der sinkenden Sonne"; und die, „deren Erinnerung Durst erweckt"; — die Bücher, „die, wenn man sie liest, zu leuchten scheinen, beladen mit Ekstasen, beseligend vor Demut", und jene, „die man lieb hat wie Brüder, reinere und die besser als wir gelebt haben". Lob verdienen die Strassen der Erde: „O wenn noch Strassen sind nach der Ebene . . . wenn Strassen sind gen Osten, Kielspuren auf den geliebten Meeren; Gärten in Mossul; Tänze in Touggourt; Hirtensänge in Helvetien; — wenn Strassen sind gen Norden; Märkte in Nishni; Schlitten, die den Schnee aufwühlen; gefrorene Seen . . . Sicher, Nathanael, werden unsere Sehnsüchte sich nicht langweilen." Der ganze Bezirk der Erde ist dem Begehrenden wie eine unermessliche Versprechung: *Il y a des attentes nocturnes d'on ne sait encore quel amour . . .*

Die Bedeutung der *Nourritures terrestres* mag man darin suchen, dass in diesem Buch zum erstenmal die Kunst ihre aristokratische Abschliessung aufgab. Sie hatte hier die Berührung mit dem Leben wiedergewonnen — gewiss nicht mit der Ganzheit des Lebens, sondern nur mit einer der Formen seiner Wirklichkeit. Aber der Bann war doch gebrochen, die parnassische und symbolistische Zurückhaltung überwunden. Und wenn in der Eroberung des „Lebens" ein entscheidender Wesenszug der Geistesbewegung unserer Tage gesehen werden darf; wenn die Wendung der Philosophie vom Psychologismus und Logizismus zu einer Metaphysik des Lebens nur Teilausdruck eines umfassenderen geistesgeschichtlichen Wandels ist — so können die *Nourritures terrestres* beanspruchen, als Etappe in dem Werden des modernen Vitalismus gesehen zu werden.

* * *

Dem Verfasser der *Nourritures terrestres* ist es, wie er versichert, gelungen, „sich für das Leben zu interessieren". Aber

sein Ergreifen des Lebens ist doch nur das Ergreifen seines Lebens. Seine Erlebnisintensität ist nicht ein kosmisch seelenhaftes Mitschwingen mit allem Lebendigen, sondern ein Einschlürfen aller Lust dieser Erde. Was er als den Übergang von den Büchern zum Leben ansieht, ist nur der Schritt von der Analyse zur Sensation. Er sucht die Nahrung der Erde, und das Leben ist ihm eine Frucht, die er geniessen will. Sein Buch ist eine Anleitung zum Begehren, eine Technik des Genusses, eine Anweisung, aus jeder sinnlich-seelischen Erregung einen Rausch zu gewinnen. Es ist das Manifest eines ästhetischen Hedonismus, der sich an der Trauer des Sterbenmüssens steigert. Aber durch diese Berührung mit der Welt im Erlebnis sind Probleme hervorgetrieben worden, die es auf der Ebene des reinen Denkens nicht gab, die aber mit der Handlung selbst gegeben sind: die Probleme der Moral.

So wird der Ästhet zum Moralphilosophen.

Lag so die ethische Wendung, die Gides Denken am Ende der neunziger Jahre nimmt, in der inneren Logik seiner Entwicklung, so wurde sie durch äussere Spannungen seiner Umwelt verstärkt. Das erste moralphilosophische Werk von André Gide, das Buchdrama *Philoctète* (1899), erörtert das Problem: darf das Sittengesetz übertreten werden, wenn dadurch das Vaterland gerettet werden kann? Und dieses Problem ist nichts anderes als der algebraische Ausdruck für den Geisterkampf, der in Frankreich aus der Dreyfuskrise hervorbrach. Seine Erörterung greift dann aus zu der umfassenderen Frage: Ist Tugend möglich? Die gedankliche Dialektik des Werkes endet mit der Zersetzung des Tugendbegriffs.

Wenn im *Philoctète* die Voraussetzung alles sittlichen Handelns auf ihre Tragfähigkeit geprüft wird, so ist in dem Drama *Le roi Candaule* (aufgeführt 1901 vom *Théâtre de l'Œuvre*) das sittliche Grundproblem des künstlerischen Menschen, das Problem der Scham erörtert. Schon im Vorwort der *Nourritures terrestres* las man: *Je m'y suis mis sans apprêts, sans pudeur.* Musste die Hingabe an alle Formen des Lebens nicht zu einer

Durchbrechung der Scham führen? Zu einer Schamlosigkeit, die freilich aus einem grossherzigen Instinkt der Glücksbejahung und Glücksverbreitung entsprang, die aber der von Gedankenskrupeln geplagte nordische Mensch nicht mit der lachenden Instinktsicherheit des Heidentums gutheissen konnte?

König Kandaules ist der Glückliche, der sein Glück mitteilen muss, um es ganz zu fühlen. Dieses Bedürfnis, das Glück um sich zu verschenken, lässt ihn die zarte Scham der adligen Seelen vergessen. Er zwingt die Königin, die sich keinem noch zeigte, zum Festmahl seiner Freunde. Den armen Fischer Gyges zieht er in seinen Palast, ja er gibt ihm den unsichtbarmachenden Ring, damit Gyges die Königin schaue. Sie ist es dann, die Gyges zwingt, den Kandaules zu ermorden. Und der König stirbt, den Vorwurf auf den Lippen: Du bist's, mein Gyges? Warum hast du mich geschlagen? Ich fühlte in mir nichts als Güte.

Kandaules ist der Künstler, den es treibt, die von ihm geschaute Schönheit den Menschen zu künden; der weiss, dass er sich mit der Preisgabe seiner geheimen Erhebungen selbst prostituiert und dass dieses sittlich fragwürdige Tun doch wieder eine Forderung der Liebe ist, „jener apostolischen Liebe, die macht, dass man die geheimsten Schätze des Tempels entschleiert und entweiht, indem man sie zeigt, weil man darunter leidet, allein zu bewundern, und weil man möchte, dass andere anbeten". Im *Traité du Narcisse* standen diese Worte. Die innere Zuchtlosigkeit des Künstlertums, die unter dem strengen Dienst der Form wühlt, ist eins der Motive, das sich durch alle Bücher Gides hindurchzieht wie durch das Werk des Thomas Mann.

Die Spannung zwischen dem sittlichen Zartgefühl, das dem Reichen verbietet, seinen Besitz zu zeigen, und der Freude am Mitteilen; die lähmende Erkenntnis, dass jedes Sich-verschenken eine Entweihung ist: dies ist das Problem des Kandaules. Zugegeben; es sind nicht viele Naturen, die an diesen Spannungen leiden. Aber ist das, was nicht gewöhnlich ist, deshalb

natürlich? „Für das Publikum" — heisst es in dem Vorwort zum *Roi Candaule* — „gibt es natürliche Gefühle, und andere, die es nicht sind. Alle Gefühle sind im Menschen, aber es gibt gewisse unter ihnen, die man ausschliesslich natürlich nennt, anstatt sie einfach häufiger zu nennen. Wie wenn das Häufige natürlicher wäre als das Seltene, das Blei natürlicher als das Eisen."

Die Philosophie des Genusses, zu der die *Nourritures terrestres* aufrufen, klingt im Kandaules-Drama nach, wird aber hier zugleich widerlegt. Kandaules will aus dem Dasein alle Erregung und Berauschung gewinnen. Die Schönheit des Sommertages ist ihm wie ein Freudenhymnus, der immer höher aufsteigt „bis zu irgendeiner schrillen Schwingung, die die Sinne kaum mehr aufnehmen". Er dankt seinen Freunden, dass sie ihm helfen, aus diesem Tagesende alles Glück auszupressen, wie man den Saft einer Traube auspresst. Aber diesen Stimmungen gesellt sich hier in Gyges die Gegenwahrheit zu. Gyges ist der Arme. Vier Dinge besitzt er: seine Hütte, sein Netz, sein Weib, sein Elend. Doch er ist stolz auf seine Armut, die seine Freiheit und seine Macht ist. *On croit que l'on possède et l'on est possédé* — dies Wort, das in einem der späteren Bücher auftaucht, könnte Gyges gesagt haben. In der Gestalt des Gyges hat der Hedonismus der *Nourritures terrestres* seine Kritik gefunden. Ist das durstige Schmachten nach aller Lust vielleicht doch nicht das letzte Wort der Weisheit? Dringt der tiefer ins Leben ein, der den Rausch meidet und durch Verzicht Macht über die Dinge gewinnt?

* * *

Die Werke, die Gide im ersten Jahrzehnt seines Schaffens gegeben hat, muten uns heute vielleicht blass und vergangen an. Aber man muss sie kennen, um zu begreifen, wie das langsam stetige Wachstum, dessen Stufen sie anzeigen, die gefüllten Werke der Reifezeit ermöglicht hat; um zu begreifen, wie diese lange Zeit der Vorbereitung abseits vom Markte André Gide

seine Stellung unter den geistigen Führern des jungen Frankreich verschafft hat. Er musste durch die Etappen der Analyse, des Hedonismus, der Moralkritik hindurchgehen, er musste alle ideellen und menschlichen Spannungen der Zeit austragen, um jene Werke schaffen zu können, in denen die französische Jugend eine Klärung ihrer Lebensfragen fand. Mochten auch die Antworten auf diese Fragen selber fragwürdig bleiben oder zurückgehalten werden — dieser Künstler war nicht nur ein Verfertiger schöner Dinge: er rang mit den menschlichen Dingen.

Er schrieb den *Immoraliste*.

In diesem Roman (1902) wird das Problem des modernen Intellektuellen der den Durchbruch zum Leben findet, wieder aufgenommen. Aber es wird hier nicht abstrakt erörtert oder symbolisch stilisiert, sondern an der Erzählung eines konkreten Menchenschicksals entfaltet. „Ich habe nicht gesucht, irgend etwas zu beweisen, sondern gut zu malen, und mein Gemälde gut zu beleuchten," versichert die Vorrede. Aber es ist dennoch kein Malen um des Malens willen, und Gide muss zugeben, dass es sich um „einige Gedanken" handelt, die ihn „bedrängt haben".

Michael hat bis zu seinem fünfundzwanzigsten Jahre nur in den Büchern gelebt. Die wissenschaftlichen Studien, die seine Jünglingsjahre ausgefüllt haben, und die calvinistische Erziehung haben ihn vom Leben ferngehalten. Er heiratet — um seinem sterbenden Vater einen Wunsch zu erfüllen. In Nordafrika auf der Hochzeitsreise überfällt ihn eine tödliche Krankheit. Als er wieder gesundet, ist er ein anderer geworden. Jetzt erst, wo ihn der Flügel des Todes gestreift hat, fängt er an das Leben zu begreifen: die Beseligung des sinnlichen Seins unter der Sonne[1]). Mit jener verstärkten Sensibilität der Genesenden

[1]) Wie sehr Michaels Erleben das des Verfassers selbst ist, bezeugt eine Stelle aus dem algerischen Reisetagebuch (in „Amyntas"): „... Alles trug dazu bei: die Neuheit der Gegend, die Neuheit meines Ich, in dem ich alles mit Vergnügen entdeckte; — und keine verschrobene Methode hätte mir eine so vielfältige jungfräuliche Genussfreudigkeit vermitteln

saugt er das Leben in sich ein. Ein rasender Lebenshunger überfällt ihn, den die Angst vor der noch nicht überwundenen Krankheit zum Paroxysmus steigert. Er sammelt alle seine Willenskräfte zum Kampf gegen den Feind der in seinem Körper haust. Die Energie seiner Seele wendet sich auf das körperliche Sein. Wie konnte er sich an Bücher vergeuden, sich in tote Gedanken verirren. Im Verkehr mit den Araberknaben taucht ein neues Gefühl in Michael auf: die Freude an der Schönheit und Wohlgeratenheit biegsamer Leiber. Das Leben seiner Sinne erfüllt Michael mit einer fast schmerzlichen Heftigkeit: „Ich erinnere mich der letzten Nacht. Der Mond war fast voll; durch mein weit offenes Fenster schien er voll in mein Zimmer . . . Ich lag im Bett, konnte aber nicht schlafen. Ich fühlte mich brennen von einer Art glücklichen Fiebers, das nichts anderes war als das Leben . . . Ich stand auf, tauchte Hände und Gesicht ins Wasser, stiess die Glastür auf und trat hinaus. Es war schon spät; kein Geräusch, kein Hauch; die Luft selber schien eingeschlafen. Kaum hörte man in der Ferne die arabischen Hunde, die wie die Schakale die ganze Nacht hindurch kläffen. Vor mir der kleine Hof; die Mauer mir gegenüber warf einen schrägen Schatten hinein; die regelmässigen Palmen schienen, ohne Leben und ohne Farbe, auf immer unbeweglich geworden . . . Aber man findet im Schlummer noch ein Pochen des Lebens wieder — hier schien nichts zu schlafen; alles schien tot. Ich erschrak über diese Ruhe; und plötzlich überfiel mich von neuem, wie um zu protestieren, um sich zu behaupten, sich

können, wie meine puritanische Erziehung. Und dann hatte ich grade damals das Glück krank zu werden, ziemlich ernst allerdings, aber es war eine Krankheit, die mich nicht tötete — im Gegenteil — sondern mich nur zeitweilig schwächte. Ihr offenbarstes Ergebnis war, dass sie mich die Erlesenheit des Lebens schmecken lehrte. Ein schwacher Organismus ist scheinbar für die Aufnahme der Eindrücke poröser, durchscheinender, weicher, er besitzt eine vollendetere Empfänglichkeit. Trotz der Krankheit, wenn nicht infolge ihrer, war ich nur Empfänglichkeit und Freude."

in der Stille zu quälen, das tragische Gefühl meines Lebens so heftig, fast schmerzhaft, und so ungestüm, dass ich geschrien hätte, wenn ich hätte schreien können, wie die Tiere. Ich nahm meine Hand, dessen entsinne ich mich, ich nahm meine linke Hand in meine rechte Hand; ich wollte sie an meinen Kopf heben und tat es. Warum? Um mir zu bestätigen, dass ich lebte, und um das wunderbar zu finden. Ich berührte meine Stirn, meine Augenlider. Ein Schauder ergriff mich. Ein Tag wird kommen, — dachte ich — ein Tag wird kommen, wo ich selbst nicht mehr Kraft genug haben werde, um das Wasser, nach dem ich am meisten dürste, an die Lippen zu heben . . . Ich ging wieder hinein, legte mich aber noch nicht wieder nieder: ich wollte diese Nacht fixieren, die Erinnerung daran in mein Denken einprägen, sie festhalten; unentschlossen, was ich tun sollte, nahm ich ein Buch von meinem Tisch — die Bibel — und liess sie sich aufs Geratewohl öffnen; in den Mondschein gebeugt konnte ich lesen; ich las die Worte Jesu an Petrus, diese Worte, ach! die ich nie wieder vergessen sollte, jetzt gürtest du dich selber und wandelst, wohin du willst; wenn du aber alt bist, wirst du die Hände ausstrecken . . . wirst du die Hände ausstrecken."

Nach langen Genesungsmonaten in den Palmengarten von Biskra betritt Michael in Sizilien wieder den europäischen Geschichtsboden. Erst hier empfindet er ganz wie sehr er sich verändert hat. Das geschichtliche Denken ist von ihm abgefallen. Sich für eine Vergangenheit interessieren? Nur die von ihm gelebte Gegenwart hat Sinn und Sein. Aus dem reichen Motivgewebe des Romans hebt sich hier der selten geschilderte Seelenkonflikt des modernen Denkmenschen heraus, der im Glauben an die Wissenschaft erzogen ist, kostbarste Jahre seines Lebens diesem Glauben geopfert hat und der nun in dem Rausch der plötzlich erwachten sinnenhaften Lebensliebe sein bisheriges Dasein verurteilen muss. Das Sich-selbst-vergessen in der Umarmung der Erdendinge entwertet alles Sich-selbst-bewusstwerden im Begriff. Michael flieht die Ruinen und die Archäo-

logien, ihn schaudert vor den Verwüstungen des Todes. Wenn er ein Buch zur Hand nimmt, wie anders liest er es jetzt. *A Syracuse je relus Théocrite, et je songeai que ses bergers au beau nom étaient ceux mêmes que j'avais aimés à Biskra.* Der künstliche Aufputz des Schulwissens bröckelt von ihm ab, und aus dem gelehrten Spezialisten schält sich der verborgene ursprüngliche Mensch heraus. Wer das Grauen des Todes und die Dämonie des Lebens erfahren hat, dem zerstob der selbstgefällige Götzendienst vor den Idolen der Wissenschaft. Michael wirft die künstliche Persönlichkeit von sich, die Erziehung, Bücher, Pflichtenlehren in ihm aufgebaut haben. Er bricht das Tabu der Verdrängungen. Alle dunkel-heissen Lebensströme der Sinne und der Seele leitet er zusammen in ein neues Menschtum. Sein Hirn lässt er brach. Den Dingen gibt er sich hin, sie heissen ihm göttlich. Er beugt sich nicht mehr fruchtlos sehnend über den Quellspiegel wie Narciss, er taucht in den umschatteten Bergstrom Campaniens und gibt sich dann der Sonne und den Winden in der Stunde des Pan.

Heimgekehrt wählt Michael zum Wohnort ein altes einsames Landhaus in der Normandie. Der korn- und fruchtstrotzenden Landschaft, die ein blasser feuchter Himmel segnet, entnimmt seine Seele einen neuen Rhythmus. Pflanzenhaft reifen und fruchten! Und wie menschliche Fürsorge die Erträgnisse des Bodens steigert, so erfindet sich Michael eine nene Ethik, „eine Ethik, die eine Wissenschaft von der vollendeten Nutzbarmachung des eigenen Selbst durch kluge Nötigung wurde". Durch Sommer und Herbst hat Michael das Leben der fruchtbringenden Erde geteilt. Ein Pariser Winter offenbart ihm, wie fremd er dem gesitteten und abgestempelten Menschen der heutigen Gesellschaft geworden ist. Er kann sich mit diesen Menschen nicht mehr verständigen. Von den Gelehrten empfängt man nicht mehr und nichts anderes, als was man in einem guten Nachschlagewerk finden würde. Eine unmittelbarere Beziehung zum Leben erwartet man bei den Dichtern. Aber es zeigt sich, dass für sie das Leben nur eine

zeitraubende Belästigung ist, die sie am Schreiben hindert. Erst recht halten sich die Denker in gemessener Entfernung von der störenden Wirklichkeit, die sich so wenig nach ihren zarten Philosophien richtet. Diese Leute „leben" nicht. Aber was ist das, „leben"? Michael weiss es nicht. Er weiss nur, dass er anders ist und dass er stolz darauf ist. Und doch ordnet er sich ein in diese künstliche Pariser Welt. Familie, Freunde, gesellschaftliche Beziehungen binden ihn. Aber das dunkle Gefühl quält ihn: diese ganze bürgerliche Existenz, all diese schönen Dinge mit denen du dich belastest, das sind Ketten, die du dir selber anlegst. Nicht sich von den Dingen unterjochen lassen: das Motiv der *Tentative amoureuse*; verzichtenkönnen um der Freiheit willen: das Motiv des Gyges. In diesem inneren Schwanken trifft Michael mit einem lang entschwundenen Freunde zusammen. Ménalque — dessen Bild schon in den *Nourritures* gezeichnet war — ist der schweifende Abenteurer, der ewig Wandernde, dessen Lebensgefühl sich an der Gefahr und am Zerbrechen der sittlichen Konventionen steigert. Und er ist der Weise, der nur im Augenblick lebt, der die Erinnerung an das früher Gelebte verbannt, damit sie nicht neuen Offenbarungen des Lebens den Weg verlege. Dürfen wir die unerschöpflichen Lebensmöglichkeiten beschränken, indem wir das schon Gewesene noch einmal leben? „O Michael! jede Freude gleicht dem Manna der Wüste, das von einem Tag auf den anderen verdirbt; sie gleicht dem Wasser der Quelle Ameles, das man, Platon erzählt es, in keinem Gefäss bewahren konnte . . . Jeder Augenblick muss alles wieder mitnehmen, was er mitgebracht hatte." Aus der drohenden Umklammerung behaglicher Gewohnheit fühlt sich Michael durch Ménalque zum zweitenmal herausgerissen. Der alte Durst erwacht wieder in ihm. Endgültig bricht er mit der Geschichte. Nicht was schon gewesen ist, sondern was noch nie gewesen ist, reizt sein Denken. „Was kann der Mensch noch? Das zu wissen war mir wichtig. Ist das, was der Mensch bisher gesagt hat, alles, was er sagen konnte? Ist ihm nichts von sich

unbekannt geblieben? Bleibt ihm nichts übrig, als sich zu wiederholen? ... Und jeden Tag wuchs in mir das dumpfe Gefühl von unberührten Reichtümern, die von den Kulturen, den Wohlanständigkeiten, den Moralen verdeckt, verborgen, erstickt wurden."

Miachael ist Immoralist geworden, weil er in der Moral das Werkzeug einer allgemeinen Nivellierung sieht, weil sie das selbsterwachsene Fühlen und Sein unterdrückt; weil sie die Persönlichkeit verplattet und verfälscht. Aber es ist nicht nur die Moral, die verneint wird. Michaels Drang nach dem ursprünglichen tierhaft schwellenden Leben hatte ihn schon zur Kritik der Wissenschaft und der Gesellschaft geführt: es ist das Ganze der Kultur, dessen Wert Michael in Zweifel zieht. Der Amoralismus Michaels ist ein vitalistischer Rousseauismus. Gides Moralkritik hat sich zur Kulturkritik erweitert.

Aufs Land zurückgekehrt versinkt Michael immer tiefer in das triebhafte Weben der Natur und ihrer primitiven Geschöpfe. Er macht sich zum Genossen der Bauernburschen, er verbringt die Sommertage mit den Mähern und durchwacht die Sommernächte mit den Wilddieben. Hier findet er die dumpfe Animalität unverschnittener Lebenstriebe. Er verliert alle Hemmungen des Handelns, die in dem normalen Kulturmenschen durch Sitte, Gesetz, Konvention aufgerichtet sind. Er verliert den Sinn für das Eigentum, für die Würde, für die Zucht. Notwendig treibt ihn sein Amoralismus in Konflikt mit den Mächten des äusseren und inneren Lebens. Nicht nur muss er seinem Besitz entsagen, weil die Pächter einem Herren den Dienst kündigen, der die Pflichten gegen sein Eigentum nicht kennt, er vernichtet auch das Leben seiner Frau, indem er die todkranke, mitleidslos und doch nichtsahnend, von unruhigem Wandertrieb besessen über Berge und Meere schleppt. Seinem Lebensdurst kann nichts genügen. Weiter! Weiter! ... Nur die Wüste tut ihm Einhalt. Unter dem grausamen Azur des afrikanischen Himmels überdenkt er sein Leben.

* * *

Der *Immoraliste* bedeutet ein Ende. Der konsequente Amoralismus hat zu einem toten Punkt geführt. Michael strandet an den Grenzen der von Menschen bewohnten Zonen. Der Weg, auf dem er dem Leben nachgestellt hat, hat ihn an den Rand des Abgrundes gebracht; und die Alternative tut sich auf: Absturz oder Umkehr. Michael hat seine Freunde entboten und ihnen sein Leben erzählt. Sie sollen ihm helfen, neu anzufangen. Er weiss sich noch jung, und manchmal scheint ihm, als habe sein wahres Leben noch nicht begonnen . . .

Der Amoralismus hat sich selbst widerlegt. Er bedeutete eine falsche Vereinfachung. Der Künstler sieht nach der Durchführung dieses Denkexperiments alle Ergebnisse seiner Lebenslehre wieder in Frage gestellt. Er wird umdenken müssen, er wird einen anderen Weg suchen müssen, der zum Tor des Lebens führt. Aber welche Richtung einschlagen? Wie soll er es wissen! Die einzige Gewissheit, die ihm in diesem Augenblick noch unter den Füssen bleibt, ist die: alle Vereinfachungen sind falsch. Der einzige Halt bleibt: Jasagen zu der unentwirrbaren Verwickeltheit seines eignen Lebensgehalts. Und so muss Gide, ehe er eine neue Wahrheitssuche beginnt, noch einmal innehalten und aus allen Fäden seiner Seelengeschichte einen allegorischen Teppich weben.

Dies ist der Sinn des Traktats: *Le retour de l'enfant prodigue* (1907). Die Geschichte vom verlorenen Sohn. Das Vaterhaus hat ihn beengt, und so ist er ausgezogen. Er hat „das Gold in Freuden umgewechselt, die Vorschriften in Willkür, seine Keuschheit in Poesie, seine Strenge in Begierden"; er hat „die Liebe gekannt, die verzehrt". Aber Müdigkeit und Enttäuschung führen ihn zurück zur Heimat. Die Güte des Vaters breitet sich über ihn, die Mutterarme umschlingen ihn. Der ältere Bruder deutet ihm den Sinn von Überlieferung, Besitz und Ordnung. Und so gleitet er zurück in die Bindungen der Gemeinschaft, die er durchbrechen musste, um sie tiefer zu begreifen. Aber das Gesetz, das ihn forttrieb, muss weiter wirken. Den jüngsten Bruder stachelt dieselbe Sehnsucht nach

der fernlockenden Welt. In nächtlicher Zwiesprache ringt der Zurückgekehrte mit ihm — und muss ihn gehen lassen. Er selbst — nur Ermattung und Mutlosigkeit trieben ihn ja heim: Schwäche. Was er nicht vermochte, der Jüngste wird es tun. „Sei stark," ruft er ihm nach, „vergiss uns; vergiss mich; möge es dir gelingen, nicht wiederzukommen!"

Fahrt in die Fremde — Rückkehr ins Haus; Empörung gegen verjährte Ansprüche — Annahme des Erbes, Überbordwerfen der Kultur — Einformung in die Überlieferung: alle Antithesen, die sich hier aufdrängen, entspringen aus derselben Doppelheit der Lebensrichtung, deren sich André Gide als der Grundform seines Seins bewusst ist. Diese bedingende Polarität ist im Traktat vom verlorenen Sohn hingestellt. „Ich habe hier" — sagt die Vorrede — „für meine geheime Freude, wie man in den alten Triptychen tat, das Gleichnis gemalt, das unser Herr Jesus Christus uns erzählt hat. Indem ich die doppelte Eingebung, die in mir lebt, unentwirrt und unzusammengefasst lasse, suche ich den Sieg keines Gottes über mich zu beweisen — und auch nicht meinen eigenen. Vielleicht würde indes der Leser, wenn er von mir einige Frömmigkeit fordert, sie nicht vergebens in meinem Gemälde suchen, wo ich mich wie ein Stifter in der Ecke des Bildes hingekniet habe, als Gegenfigur zum verlorenen Sohn, gleichzeitig wie ihm zulächelnd und das Gesicht von Tränen überströmt."

In diesen Sätzen liegt der tiefste Aufschluss, den Gide über sich gegeben hat, und liegt das Geheimnis seiner erzieherischen Wirkung. Denn: dieses Jasagen zur Komplexität des eigenen Lebensgehaltes ist nicht mehr die kokette Selbstbespiegelung des Narciss. Es ist die Haltung des wahrhaft Aufrichtigen. Wir loben die Einfachheit. Aber wenn die Einfachheit der Grösse verehrungswürdig ist, so ist sie selten wie die Grösse. Und jene andere Einfachheit, die aus Bequemlichkeit und innerer Armut kommt, hat den Adligen immer verächtlich gegolten. Weil er den grösseren Reichtum zu bewältigen hat, braucht der lebendige Mensch, der Gide ist, längere Reifefrist. „Der-

jenige, an dem viel zu entwickeln" ist — sagte Goethe — „wird später über sich und die Welt aufgeklärt. Es sind nur wenige, die den Sinn haben und zugleich zur Tat fähig sind. Der Sinn erweitert, aber lähmt, die Tat belebt, aber beschränkt."

Jede verfrühte Vereinfachung wäre Gide Lüge vor sich und den Menschen. Darum kann es für ihn Pflicht bedeuten, unentwirrt und unentschieden zu lassen, was sich in ihm durchwebt. Er darf nicht eine der Wirklichkeiten seiner Seele unterdrücken — darf den Sieg keines Gottes wollen, noch seinen eigenen. Nur der plumpe Intellekt wird hier vor Skepsis warnen. Die Unentschiedenheit des Skeptikers kann Schwäche und Versagen sein. Die Unentschiedenheit, die Gide meint, ist Stärke des Anfrichtigen, ist Glaube an die Seelenstimmen, — „Frömmigkeit."

„Das Wort ‚Aufrichtigkeit'" — lesen wir in den *Nouveaux Prétextes* — „ist eins von denen, die zu verstehen mir am schwersten wird. Ich habe so viele junge Leute gekannt, die auf ihre Aufrichtigkeit pochten! ... Manche waren anspruchsvoll und unerträglich, andere brutal; selbst der Ton ihrer Stimme klang falsch ... Im allgemeinen hält sich jeder junge Mann für aufrichtig, der Überzeugungen hat und unfähig zur Kritik ist. Und wie oft wird Aufrichtigkeit mit *sans-gêne* verwechselt! ... Nur die sehr banalen Seelen gelangen leicht zum aufrichtigen Ausdruck ihrer Persönlichkeit ..."

* * *

André Gide hat Tagebuchblätter aus Algier, Tunis, Italien gesammelt unter dem Titel *Le renoncement au voyage* — also als Abschluss einer Lebensepoche, der Wanderjahre. Der Verzicht auf die Reisen, die Rückkehr des verlorenen Sohnes: die Widerlegung von Urian, von Paludes, von Michael. Aber selbst im Augenblick des Verzichts klingt noch einmal die frühe Sehnsucht auf: „Was noch wünschen, anspruchsvolles Herz, unermüdliches Herz? ... An diesen heissen Tagen denke ich an den Aufbruch der Nomaden; oh! beides zugleich können, hierbleiben, anderswohin fliehen!"

Es ist Gides Wesensform, immer „beides zugleich" zu wollen. „Immer zogen mich die auseinanderliegenden Meinungen an, die äussersten Schwingungsausschläge der Gedanken, die Divergenzen." Gide erlebt die Gegensätze nicht als das Nacheinander einer Entwicklung, sondern als das Nebeneinder der Gleichzeitigkeit. Er braucht nichts von seinen früheren Erlebnissen aufzugeben, wenn er neue Wahrheiten entdeckt. Immer sich wandelnd, gibt er keine einmal erfühlte Erkenntnis preis. Hinter allem verwirrenden Wandel aber lebt beharrend die eine Forderung: die Fülle des Lebens zu gewinnen. Der Unendlichkeit der Lebensfülle kann der endliche Geist sich zu bemächtigen suchen, indem er den beiden Dimensionen nachgeht: der flächenhaften Ausdehnung, über die er sich ganz ausbreitet, und der tiefenhaften Erstreckung, in die er ganz hinabtaucht. Wer den ersten Weg gehen will, muss alle Schranken durchbrechen, er wird sein Ziel verfehlen, wenn er nicht alle Strassen der Erde wandert. Der zweite Weg führt durch eine enge Pforte. Dem *Immoraliste* stellt sich so der zweite grosse Roman entgegen, die *Porte Étroite* (1909).

Das Motiv des freiwilligen Verzichts um der Vollendung willen war schon in den früheren Büchern erklungen und hatte ihre Lehre vom Genuss aus dem Mittel zur Lebenssteigerung durchkreuzt. In der *Porte Étroite* ist es zur Dominante erhoben. Das Problem des Buches ist die Askese. Aber die Askese dient hier nicht nur der Gottesliebe, sondern ebenso der irdischen Liebe, die das Opfer des Besitzenwollens bringt, um ihre Schönheit rein zu bewahren. Gide hat hier gezeigt, wie ein Mensch, der von der naiven Lebensbejahung des Besitzenwollens zunächst durch äussere Hemmungen abgedrängt wird, den Verzicht um seiner selbst willen werten lernt als den Königsweg zur Vollkommenheit der Liebe. Alissa ist eine von jenen Seelen, die jedes irdische Glück erschauernd abwehren, weil ihre Sehnsucht nur im Göttlichen Genüge finden kann. Sie verzichtet auf Jérôme, als sie gewahr wird, dass auch ihre Schwester Juliette ihn liebt. Doch Juliettes Liebe wird von Jérôme nicht

erwidert. Sie folgt einem anderen; Alissa erhalt so ihre Freiheit zurück; aber nun, wo sie das innere Opfer schon gebracht hat, kann sie den Weg nicht mehr zurückfinden, und sie versagt sich dem Geliebten, dem doch noch ihre ganze Liebe gehört. Vor die Wahl zwischen der Ruhe des Besitzes und der heroischen Passion gestellt, entscheidet sie sich gegen das, was die Menschen „Glück" nennen, für die Möglichkeit einer höheren Vollendung. Und mit der Härte des Vollkommenheitsideals stösst sie Jérôme von sich:

— „‚Alissa! . . . Du weisst doch, dass ich nur dich lieben kann . . .' und mit einemmal schloss ich sie leidenschaftlich, fast brutal in meine Arme und zerdrückte ihre Lippen mit Küssen. Einen Augenblick hielt ich die wie hingegeben, halb zurückgebeugte an mich; ich sah ihren Blick sich verschleiern; dann schlossen sich ihre Lider, und mit einer Stimme, der an Reinheit und Melodie nichts für mich je gleichkommen wird: ‚Hab Mitleid mit uns, mein Freund! O zerstöre unsre Liebe nicht!' Vielleicht sagte sie noch: Handle nicht feige! oder vielleicht habe ich es mir selbst gesagt, ich weiss es nicht mehr, aber plötzlich warf ich mich vor ihr auf die Knie und umhüllte sie fromm mit meinen Armen: ‚Wenn du mich so liebtest, warum hast du mich immer zurückgestossen?' — ‚O, wir wollen das Vergangene nicht bedauern,' murmelte sie. ‚Jetzt habe ich das Blatt umgewendet.' — ‚Noch ist es Zeit, Alissa.' — ‚Nein, mein Freund, es ist nicht mehr Zeit. Es ist nicht mehr Zeit gewesen von dem Tag an, wo wir, aus Liebe, der eine für den andern Besseres als die Liebe geahnt haben. Dank dir, mein Freund, war mein Traum so hoch gestiegen, dass jede menschliche Befriedigung ihn zu Fall gebracht hätte. Ich habe oft darüber nachgedacht, was unser Leben miteinander gewesen wäre; sobald sie nicht mehr vollkommen gewesen wäre, hätte ich unsre Liebe . . . nicht mehr ertragen können.' — ‚Hattest du überlegt, was unser Leben ohne einander sein würde? — ‚Nein, nie.' — ‚Jetzt siehst du es! Seit drei Jahren irre ich umher, ohne dich, schmerzvoll . . .' Der Abend senkte sich

nieder. — ‚Mich friert,' sagte sie und stand auf und hüllte sich in ihr Tuch, zu fest, als dass ich ihren Arm wieder hätte nehmen können. ‚Du erinnerst dich an jenen Bibelspruch, der uns beunruhigte, und den wir nicht gut zu verstehen fürchteten: Sie haben nicht erlangt, was ihnen verheissen war, denn Gott hat sie für etwas Besseres aufbehalten . . .' — ‚Glaubst du immer noch an diese Worte?' — ‚Man muss es wohl.' Wir gingen einige Augenblicke nebeneinander her, ohne mehr etwas zu sagen. Sie begann wieder: ‚Kannst du dir das vorstellen, Jérôme: das Bessere?' Und jäh strömten die Tränen aus ihren Augen, während sie noch wiederholte: ‚Das Bessere!' Wir waren von neuem zu der kleinen Gartenpforte gekommen, aus der ich sie vorhin hatte herauskommen sehen. Sie drehte sich mir zu: ‚Lebwohl! Nein, komm nicht weiter mit. Lebwohl, mein geliebter Freund. Jetzt wird es beginnen . . . das Bessere.' Einen Augenblick sah sie mich an, indem sie mich gleichzeitig festhielt und von sich fernhielt, die Arme ausgestreckt und die Hände auf meinen Schultern, die Augen angefüllt mit einer unsagbaren Liebe."

Die *Porte Étroite* ist das menschlich ergreifendste Buch von André Gide, umhüllt von einer süssen und gesammelten Trauer, in der die Seele befriedet ruht wie in dem Blick über die blauenden Länderbreiten an einem durchscheinenden Herbstnachmittag. Eine silberne Reinheit liegt über diesem Buch und durchwirkt es so ganz, dass nicht zu sondern ist, ob sie stärker aus der Spiritualität des Menschtums oder aus der beseelten Klassizität der Sprache strahlt. Wie beides sich durchdringt, wie die meisterlich beherrschte Verwaltung der künstlerischen Mittel einem heroisch gespannten Vollendungswillen der Seele dient — dies liegt auf der Linie jener erhabensten französischen Tradition, die durch die Namen Pascal und Corneille (den Corneille des *Polyeucte*) bezeichnet ist.

Die *Porte Étroite* brachte Gide den marktgängigen Ruhm mit all seinen Missverständnissen. Kritik und Publikum stellten erleichtert fest: endlich ein wirklicher Roman mit Provinz-

milieu und gehöriger Handlung. Der Autor wurde eingeordnet. Man wollte ein Einschwenken zum Glauben, eine Bekehrung zum Klassizismus, eine Absage an die tastenden Versuche einer ganzen Jugend sehen. Wer so urteilte, hatte Gide nie begriffen, hatte auch die *Porte Étroite* nicht begriffen. Sie enthüllt ihren Sinn nur, wenn sie mit dem ganzen früheren Schaffen von Gide zusammengesehen wird, mit dem sie verbunden bleibt wie die umschirmte Bucht mit der ewig bewegten Höhe des Meeres.

Gide ist nicht der Mensch, der in sicherem Port vor Anker geht. Vor dem vergeistigten Heroismus der Alissa hat er sich geneigt, als er ihre Geschichte schrieb, die als eine Satire auf das Sichselbstaufopfern konzipiert war und die ihm unter der Hand zu einem ergriffenen Loblied wurde*.) Aber so sehr es zur Bewunderung hinreisst, Alissas Heldentum bleibt für Gide ein sich aufbäumender Stolz, dem der innere Stolz fehlt: *héroisme gratuit, . . . héroisme absolument inutile; c'est ce même pli, c'est ce même penchant de l'âme, très essentiellement français, contre lequel déjà Bossuet mettait en garde le grand Dauphin.* (1911, *Nouveaux Prétextes.*)

* * *

In der dünnen Gebirgsluft dieser heroischen Abenteurer der Seele konnte Gide nicht verweilen. Seit der *Porte Étroite* scheint seine Entwicklung noch einmal eine ganz neue Wendung zu nehmen. Bis dahin waren alle seine Bücher im Grunde doch Ideologien gewesen — unbeschadet des sich in jedem Buch mehr nach der Seite des Lebens verschiebenden Mischungsverhältnisses von Denken und Wirklichkeit. Auch in der *Porte Étroite* ruhte die Bedeutung auf dem gedanklichen Gehalt. So hatten sich bei Gide immer die Kunst und das Denken gegenseitig getragen und aufgefangen. Aber eine Nuance moralischen Verantwortungsfühlens, ein geistiges Ordnungsbedürfnis ist denkbar, dem diese Vermischung unerträglich wird. Denkbar

*) Henri Ghéon in *Vers et Prose* 21, 62.

die Forderung, die Kunst dürfe nicht die Funktionen der Erkenntnis usurpieren. Sie soll das Andere des Denkens sein, wie für Hegel die Natur das Andere des Geistes ist. Sie soll Spiel sein, Luxus, grund- und sinnloses Blühen. Kunst: die Fähigkeit, ein Stück Leben hinzustellen, das noch nie da war und nun nach seinem einwohnenden Gesetz sich dem Reigen der seienden Dinge einfügen wird, losgeschnitten von dem Geist, der es gebar.

Früchte dieser neuen, von aller geistigen Problematik entbundenen, fürsichseienden Kunst sind die beiden letzten Werke, die André Gide vor dem Kriege gegeben hat, die Erzählung *Isabelle* (1911) und der Roman *Les Caves du Vatican* (1914).

Isabelle ist ein Übergangswerk. In dem Ausbrechenwollen der jungen Isabelle erkennen wir noch einmal das alte Motiv des Aufbruchs wieder, und in ihrem Schwanken vor der Tat das andere Motiv von der Schwierigkeit des Handelns. Wenn Gérard sagt: „Mit fünfundzwanzig Jahren kannte ich das Leben fast nur aus den Büchern"; wenn Isabelle schreibt: „Ich ersticke hier; ich denke an das ganze ‚anderswo', das sich auftut . . . Ich dürste;" wenn die Rede ist von „der verzweifelten Anstrengung, die die Seele isolierende Wand zu durchbrechen, die uns zu allen Verbrechen, zum Mord oder zum Selbstmord, zum Wahnsinn treiben könnte" — so kennen wir diese Motive von den Moraltraktaten, den *Nourritures terrestres*, dem *Immoraliste* her. Nur sind diese Motive hier nicht mehr die gedanklichen Triebkräfte des Buches, sondern nur noch epische Gestaltungsmotive. Ein neuer epischer Stil bildet sich hier. Gide sucht nicht mehr abstrakte Formulierungen, sondern die konkreten Besonderheiten einer alltäglichen sinnenhaften Wirklichkeit. Seine künstlerische Virtuosität schwelgt im Ausmalen der naiven Menschlichkeiten und ergötzlichen Bizarrerien der kleinen Gesellschaft, die sich in dem verfallenen Landhause zusammengefunden hat. Er wird Physiognomiker, Genremaler, Humorist. Er setzt seine Befriedigung

darein, einen ganz unbedeutenden Vorgang mit allen sachlichen Einzelzügen zu schildern.

„Wir sind beim Frühstück. Man wartet auf die Post, die Delphine dem Briefträger abnimmt und uns gewöhnlich wenige Augenblicke vor dem Nachtisch bringt. Ich sagte schon, dass sie sie Madame Floche übergibt, dann verteilt diese die Briefe und reicht Monsieur Floche das *Journal des Débat.*, hinter dem er verschwindet, bis wir vom Tisch aufstehen. An jenem Tage gleitet ein mauvefarbiger Briefumschlag, der sich in dem Kreuzband der Zeitungen verfangen hat, aus dem Bündel Postsachen und flattert auf den Tisch neben den Teller von Madame Floche; ich habe gerade noch Zeit, die grosse fahrige Schrift zu erkennen, die am Abend zuvor mir das Herz hatte schlagen lassen; Madame Floche hat sie, scheint's, auch erkannt; sie macht eine überstürzte Bewegung, um den Umschlag mit ihrem Teller zu bedecken; der Teller stösst an ein Glas, das zerbricht und das Tischtuch mit Wein überschwemmt; alles das macht einen Riesenlärm und die gute Madame Floche benutzt die allgemeine Verwirrung, um den Briefumschlag in ihrem Halbhandschuh verschwinden zu lassen. — ‚Ich wollte eine Spinne totdrücken,' sagt sie linkisch wie ein Kind, das sich entschuldigt. (Sie nennt Spinnen die Asseln ebensogut wie die Ohrwürmer, die manchmal aus dem Obstkorb hervorkriechen.) — ‚Und ich wette, dass Sie daneben getroffen haben,' sagt Madame de Saint-Auréol mit säuerlichem Tone. Sie steht auf und wirft ihre nicht zusammengelegte Serviette auf den Tisch. ‚Kommen Sie mit mir in den Salon. Die Herren werden mich entschuldigen: ich habe meinen Nabelkrampf.

o o o

Die Form, in der das klassische Frankreich zu Europa gesprochen hatte, war die Tragödie gewesen. Für das moderne Frankreich ist der Roman die synthetische Kunstform geworden: von Balzac und Stendhal über Flaubert zu Zola und France wölbt sich die grosse französische Romankunst des 19. Jahr-

hunderts. Wenn die Behauptung richtig ist, dass die letzten zwanzig Jahre für Frankreich einer jener Jahrhundertkrisen bedeuten, in denen die geistige Nation sich einen neuen Lebensrhythmus ausprägt, muss sich dies an der jüngsten Geschichte des französischen Romans erweisen. Das Eindringen des neuen vitalistischen Weltgefühls in die Literatur musste zu einer Krise des Romans führen. Keine seiner reif ausgebildeten klassischen Formen war schmiegsam genug, um den neuen Gehalt zu umspannen. Die neue französische Geistigkeit, die sich begrifflich im Bergsonismus erfasste — welche Form des Romans würde sie aus sich erzeugen?

Im Jahre 1913 unternahm es Jacques Rivière, einer der feinsten Kritiker des neuen Frankreichs, diese Frage zu beantworten. Der Schriftsteller, den er sich konstruiert, würde „in der Richtung des Lebens orientiert sein", würde dem, „was noch nicht ist", dem *divin imprévu* Stendhals, auflauern. Er kennzeichnet diesen Schriftsteller als „einen Schöpfer, der zwischen seinen Erfindungen umhergeht, wie ein Wanderer im Verhau; er sieht keine vier Schritt weit . . . Er steht seinem Werk gegenüber, wie er der Welt gegenübersteht . . . Er versteht sich nicht darauf, die Schleier der Idee zu durchdringen . . . Seine ganze Begabung steckt im Schöpferischen, nicht im gedanklichen Scharfblick . . . Der Roman, den wir erwarten, wird nicht diese schöne gradlinige Komposition, diese harmonische Verkettung, diese Schlichtheit der Erzählung haben, die bisher die Vorzüge des französischen Romans gewesen sind . . . Wir erwarten einen Roman, in dem eine ganze Welt auf die Beine gestellt wird, einen Roman wie *Great Eypectations, wie Wuthering Heights*, oder wie die „Besessenen", der keinen anderen Nutzen haben wird, als dass man sich immer an ihn erinnert, einen Roman, dessen ganzes Interesse sich darauf beschränkt, dass es vorher etwas gab, was nicht existierte, und dass es jetzt existiert . . . Der Romanschriftsteller verwendet alle seine Kräfte darauf, die gesamte wirre Masse seiner Schöpfung aus sich hinauszuprojizieren . . . Ereig-

nisse und Personen, das sind zunächst Dinge, die er vor sich hat, die sich undeutlich regen und bewegen wie Fische in einem Netz. Die Wesen, die er in die Welt setzt, selbst wenn sie ihm zuletzt ähnlich sehen, sind ihm zunächst fremd und äusserlich; er muss sie erst kennen lernen . . .“ Der neue Roman wird Abenteuerroman sein. „Ein Abenteuerroman ist die Erzählung von Ereignissen, von denen eines nicht im andern beschlossen liegt . . . Wenn wir einen Abenteuerroman lesen, liefern wir uns rückhaltlos der Bewegung der Zeit und des Lebens aus, wir willigen ein, bis ins Mark hinein jene dunkle und unermüdliche Frage zu spüren, die alle lebenden Wesen aufstört und weitertreibt, wir übergeben uns mit gefesselten Gliedern der beängstigenden und wunderbaren Unruhe des Lebens.“

Was der Kritiker hier aus den seelischen Forderungen der Zeit aufbaute, brachte die nächste Zukunft als künstlerische Erfüllung. Der Aufsatz von Rivière erscheint wie die theoretische Vorwegnahme von Gides letztem Werk, den *Caves du Vatican*. „Nichts liegt ferner ab von meinen früheren Romanen als der, den ich heute plane,“ lässt der Schalk Gide seinen wohldenkenden Pariser Moderomancier sagen. Nichts liegt ferner vom *Immoraliste* oder der *Porte Étroite* als dieser in üppigem Gerank aufschiessende moderne Abenteuer- und Kriminalroman, der nichts beweisen will, der den heiligen Respekt vor der Psychologie verloren hat, und die wackligen Götzen des *l'art pour l'art* mit schönem Mutwillen zerschlägt. Von ihm aus gesehen stellt sich *Isabelle* als Studie dar, an der der Künstler seine neue Palette zum ersten Mal versucht hat. „*Sotie, par l'auteur de Paludes*“, lautet der Untertitel der *Caves du Vatican*. Wenn Gide sein Buch so mit den satirischen Narrenspielen des 15. Jahrhunderts verknüpft, drückt er damit aus, dass er über die höfische Kunst der Renaissance und des Klassizismus hinweg die ältere bodenständige und volkshafte Tradition seiner Rasse wieder aufgreift. Aber noch stärker haben ausländische Anregungen an den *Caves du Vatican* mitgeschaffen. Den spanischen Schelmenroman und den gros-

sen englischen Roman vermeint man durchzuschmecken: Meredith, aber vor allem die alten Meister Sterne, Smollet, Fielding. Hier wie dort die behagliche Lust am Fabulieren, die behäbige epische Breite, die erläuternden, entschuldigenden, mit dem Leser konversierenden Zwischenbemerkungen, in denen der Verfasser seinen Geschöpfen die Meinung sagt; endlich der unerschöpfliche Strom von Humor, Satire, Ironie, der immer aus einer heiter-wohlwollenden Betrachtung des Lebensschauspiels, nicht aus Verachtung oder Kampfstimmung quillt. Das Behagen am Humor der Trivialitäten, die stillvergnügte Kleinmalerei, mit der Amédée Fleurissoires Insektenjagd im Hotelzimmer oder Anthime Armand-Dubois' Kopfgeschwulst geschildert wird, ist für die französische Literatur etwas ganz Neues. Eine ganze Welt von kuriosen, lächerlichen, anmutigen und abenteuerlichen Gestalten; Weltmenschen, Gelehrte, Hochstapler, Dirnen; Satire der „naturwissenschaftlichen Weltanschauung" und mondäner Kirchlichkeit, Raffinements des Luxusdaseins und Neapler Camorra, Akademiewahlen und burleske Volkszenen; all das und tausend, tausend andere Dinge, in verwirrendem Reichtum mit unversieglicher Laune, in nuanciertester Sprache ausgebreitet: daraus besteht das Gewebe dieses sich durch seine komplexe Struktur und das immer neu überraschende Sich-aufeinanderbeziehen, Sich-durchkreuzen, Sich-parallelisieren der Motive jeder Analyse entwindenden Zeitromans. Einige Themen der früheren Werke sind in dieses Gewebe verschlungen: das Problem der motivlosen, aus einer rein sportmässigen Freude am freien Spiel der Kräfte ausgeführten, unverantwortlichen Tat; der um der Steigerung der Persönlichkeit willen gewählte Verzicht; endlich die Gestalt des moralfreien, starken, schönen, begehrlichen und gerissenen Jungen. Der Held des Romans, der verblüffende und bezaubernde Lafcadio, der zum Zeitvertreib einen harmlosen älteren Herren aus der Coupétüre stürzt und der dann sein Abenteuerdasein in einer zarten jungen Liebe aufgeben wird, ist ein Bruder des Araberknaben

Moktir, der dem neu erwachenden Lebensdurst Michaels in Biskra ein so reizvolles Schauspiel bietet.

Die Entwicklung, die von Gides früher symbolistischer Ideenkunst zur dicht aufschiessenden Vegetation dieser neuen Epik führt, begleitet den Weg des französischen Geistes von der blassen, um das eigene Bewusstsein kreisenden Analyse zur Hingabe an die bunte Vielfalt einer unüberschaubar reichen Wirklichkeit; von kontemplativer Intellektualität zu erlebnisdurstigem Irrationalismus. Aber allerdings verläuft diese Entwicklung bei Gide ganz in der Sphäre der ästhetischen Bewusstseinsstellung. Er ist geniessender unverantwortlicher Künstler geblieben, und seine Religion ist der Egotismus. Es sind andere Geister gewesen, die sich in brüderlichem Menschentum zurückfanden zu den ewigen Quellen der schmerzverklärten Liebe, der heroischen Tat, des zeugenden Glaubens.

* * *

Während des Krieges hat André Gide geschwiegen. Das erste Werk, das er seit Kriegsende veröffentlicht hat, *La symphonie pastorale* (1919), scheint entstanden zu sein wie Gautiers *Émaux et Camées*, abseits von allem Zeitgeschehen,

Sans prendre garde à l'ouragan
Qui fouettait mes vitres fermées.

Mit meisterhafter Analyse hat Gide in der *Symphonie pastorale* an einem komplizierten psychologischen Fall ein moralisches Problem entwickelt. Ein protestantischer Pfarrer nimmt ein vertiertes blindes Mädchen auf. Er vernachlässigt Frau und Kinder, um seine ganze Sorge dem Pflegling zu widmen. Seiner Geduld und Nächstenliebe gelingt es, in dem blöden Geschöpf die Seele zu wecken. Gertrud wird fähig, die Schönheit der natürlichen und der geistigen Welt zu verstehen, die sich ihr aus Beethovens Musik, aus den Gleichnissen Jesu und den Johanneischen Briefen deutet. Die Blinde formt sich unter der sorgsam auswählenden Leitung ihres Lehrers ein Weltbild reiner Liebesharmonie. Die Existenz des Bösen und des Hässlichen sucht er ihr zu verheimlichen. Er selbst wird da

durch zu einem auflösenden ästhetischen Illusionismus getrieben, der sein Glaubensleben in heterodoxe Bahnen lenkt. Dabei glaubt er sich indes von rein religiösen Impulsen bewegt, bis er erkennt, dass sein Eifer um die dem Licht zu gewinnende Seele nicht mehr die evangelische Caritas ist, die den Hirten treibt, um des einen verirrten Schafes willen die ganze Herde zu vernachlässigen; dass sich ihr vielmehr die irdische Liebe untergeschoben hat. Aber er vermag beides nicht mehr zu trennen. Er schreitet auf seinem gefährlichen Wege fort. Er scheidet zwischen den göttlichen Worten Christi, in denen niemals von Gebot und Verbot die Rede sei, und dem moralischen Rigorismus des Paulus, der den Geist des Evangeliums gefälscht und die orthodoxe Tradition gestiftet habe. Das Evangelium deutet er sich um in eine Anweisung zum seligen Leben, zur Freude, die ja der obligatorische Zustand des Christen sei. Der Fortschritt im Glauben besteht für ihn in der Erkenntnis, dass es nichts Unreines gibt ausser für den, der an Unreines glaubt. Er lehrt Gertrud, die Gesetze Gottes seien die Gesetze der Liebe, und er verwischt sich und ihr absichtlich die Grenze zwischen Eros und Caritas. Da erlangt Gertrud durch ärztlichen Eingriff das Augenlicht. Das Licht der Erkenntnis bricht damit plötzlich auch in ihre geistige Welt. Die ästhetische Illusion zerreisst. Sie sieht die Wirklichkeit, und entdeckt in ihr die Hässlichkeit und die Sünde. Die Katastrophe der Erkenntnis treibt sie in den Selbstmord. Ihr Lehrer bleibt einsam zurück. Die Geliebte hat er in Irrtum und Tod gestürzt. Seinen Sohn hat er durch das Beispiel seiner Verwirrung ins Kloster getrieben. Er bleibt allein, das Herz trockener als Wüstensand.

Als Studie zur Pathologie des moralischen Sinnes stellt sich Gides neues Werk neben den Immoraliste. Und wie die Porte Étroite bildet es einen Beitrag zur Kenntnis von den Gefühlsverwirrungen, die aus der Verbindung von religiösem Individualismus und einer ästhetisch sublimierten Erotik entstehen. Wie in allen seinen Büchern enthält sich Gide auch diesmal jeder persönlichen Stellungnahme.

3.

ROMAIN ROLLAND

André Gide ist immer ein Dichter für die Wenigen gewesen. Seine Kunst ist ein Suchen nach Kostbarkeiten. Seine höchstkultivierte Empfänglichkeit für alles Seltene und Verführerische macht es ihm unmöglich, die Welt stark und einfach zu sehen, wie sie der Glaube sieht.

Was Gide nicht hat: die unverrückbare, in grossen Licht- und Schattenkontrasten gesehene Welt; die leidenschaftliche Bewegtheit des ethischen Wollens; die Kraft des Glaubens — dies lebt im Romain Rolland. Getrieben von diesem Temperament, übernahm er das Amt, in einer materialistisch und skeptisch gestimmten Umwelt die Kräfte des Ideals, der Seele, der Liebe wachzuhalten. Mit Ehrfurcht und Treue hat er sie aus Geist und Kunst der Vergangenheit gesammelt und sie der Jugend seines Volkes gereicht. Er ist für sie ein Träger des Glaubens gewesen, des Glaubens an die Menschlichkeit, an das heroische Leben, an den Sieg der Idee. Das gibt seinem Werk und seiner Gestalt ihre geschichtliche Bedeutung für das Werden des neuen Frankreich.

Keiner der modernen Franzosen passt so wenig in das Bild, das wir uns von Frankreich zu machen pflegen, wie Romain Rolland. Aber anstatt mit kühnem Entschluss zu behaupten, er sei eben nicht französisch, sollten wir lieber jenes Bild aufgeben, da es offenbar verkehrt ist. „Vielleicht ist es vielen fast erstaunlich" — schrieb 1914 Otto Grautoff — „dass diese Stimme aus dem Lande tönt, dem wir so oft neurasthenische Tendenz vorwerfen, das wir gewöhnt sind, als die Brutstätte später, verderbender Begierden anzusehen? Wir glauben nicht,

dass Gesundheit, Kraft, seelisches Gleichgewicht, klare helle Schönheit auch auf der andern Seite des Rheines zu Hause sein können und immer lauter fragen wir, wer ist dieser fremde Dichter? Noch vor zwei, drei Jahren konnte man auch im mondänen Paris diese Frage vergeblich stellen. Romain Rolland war in keinem Salon bekannt. Niemand wusste von ihm. Man musste, um ihn zu finden, das ganze *Quartier Latin* absuchen, bis man endlich an ein schlichtes einfaches Miethaus gelangte; drei steile, dunkle, schmale Stiegen musste man hinaufsteigen. An einer einfachen Türe zog man eine altertümliche Schelle. Ein schlanker, hochgewachsener Mann, dessen Züge im Dunkel verschwammen, öffnete — er selbst — und führte den Gast durch einen engbrüstigen Korridor, der mit Büchern vollgestopft war, in ein schmales Zimmer, Bücherregale an den Wänden; in der Mitte ein mit Papieren bedeckter Arbeitstisch, zwei Stühle davor. An den Wänden als einziger Schmuck Bildnisse von Beethoven, von Strauss. Durchs Fenster grüssten die Bäume eines alten Klostergartens . . . Diese bescheidene Umgebung, die Romain Rolland sich schuf, ist Absicht, ist bewusste Verneinung allen Komforts. Es ist sein Wille, äusserlich anspruchslos zu sein, um sich innerlich frei zu erhalten, sich ganz auf seine Innenwelt zu konzentrieren. Die Kraft im Verzicht ist ein Teil der Disziplin seines Strebens. Geht heute sein Name durch die ganze Welt, so wird es doch keinem Neugierigen gelingen ihn selbst zu erspähen; denn seine Lebensdisziplin will das ‚Gefeiertwerden' nicht. Er hat keine Zeit, Menschen zu empfangen; denn er muss arbeiten. Er geizt mit den Minuten, weil seine ganze Zeit seinem Werk gehört. In der Einsamkeit, in seiner hermetischen Abgeschlossenheit gegen die äussere Welt ist sein Lebenswerk gereift, nicht im Nachgeben, im Mitlaufen, im Eifern, im ‚sich in Positur setzen', wodurch die Vielzuvielen in Paris zur Höhe einer — wenigstens äusserlichen — Berühmtheit gelangen. Er ist ein ganz Stiller. Er ist nicht mit und nicht gegen den Strom geschwommen — er hat die kleinliche, eifersüchtige

und gefallgierige Welt der Mitmenschen einfach übersehen, hat getan, was das Bewusstsein seiner Schöpferkraft ihm befahl, hat schweigend gebildet, was sich jetzt die Welt erobert."

* * *

Romain Rollands Entwicklungsgang hat Paul Seippel 1913 geschildert. Geboren am 29. Januar 1866 in Clamecy, einer kleinen Stadt im Departement Nièvre, in der Landschaft Nivernais, als Sohn eines Notars, verlebte Romain Rolland seine Schuljahre zunächst in der Vaterstadt, dann in Paris. Er besuchte dort das Lycée Louis-le-Grand, wo Paul Claudel sein Genosse war. Die beiden begleiteten sich auf ihren Wegen und führten hochfliegende Gespräche über Kunst, Musik, Weltanschauung. Musik war von Jugend auf Rollands Leidenschaft. Ihr wollte er sich widmen. Dem Wunsch des Vaters folgend bezog er 1886 die École Normale. Seine Lehrer waren der Literarhistoriker Brunetière, der Philologe Boissier, die Philosophen Ollé-Laprune und Brochard, der Historiker Gabriel Monod, ein Schüler und Freund Michelets. Auf der École Normale widmete sich Rolland hauptsächlich historischen Studien. Gleichzeitig rang er mit den grossen Denksystemen der Vergangenheit. Die Vorsokratiker, vor allem Empedokles und Spinoza, zogen ihn an. Aber auch müde buddhistische Stimmungen nahmen ihn gefangen. Schliesslich drang er zu einer persönlichen philosophischen Grundanschauung durch, in der er auf pantheistischer Grundlage eine Metaphysik, eine Ethik und eine Ästhetik entwickelte. Seine Erkenntnisse legt er in einem Manuskript nieder, auf das er „*Credo quia verum*" schrieb. Dieses Manuskript ist von 1888. Sein Schlusswort lautete: „Von jetzt ab keine Metaphysik mehr! Ich habe meine Gewissheit gefunden; ich stelle sie nicht mehr in Frage. Jetzt habe ich festen Boden unter den Füssen. Jetzt heisst es vorwärtsschreiten und schaffen." An dem Credo seiner Jugend hat Rolland festgehalten. Der stärkste Eindruck, den er von der zeitgenössischen Literatur empfing, kam von Tolstoi. Melchior de Vogüés Buch über den russischen Roman (*Le ro-*

man russe, 1886) hatte Tolstoi in Frankreich eingeführt und diente den Gegnern des französischen Naturalismus als willkommene Waffe. Aber noch ehe dieses Buch erschien, hatte Rolland Tolstoi bereits ergriffen. Was Tolstoi damals für Rolland bedeutete, sagt er in seiner Tolstoibiographie: „In unserer kleinen Gruppe, in der realistische und philosophische Geister wie der Philosoph Georges Dumas, für die italienische Renaissance glühende Dichter wie Suarès, treue Anhänger der klassischen Tradition, Stendhalianer und Wagnerianer, Atheisten und Mystiker sich zusammenfanden, erhoben sich sehr viele Diskussionen, und es gab manche Meinungsverschiedenheiten; aber während einiger Monate vereinigten wir uns fast alle in der Liebe zu Tolstoi. Sicher liebte ihn jeder aus einem andern Grund: denn jeder fand sich in ihm wieder; und für alle war es ein Tor, das sich auf das unermessliche Weltall öffnete, eine Offenbarung des Lebens."

1889 kam Rolland nach Rom an die *École française*. Rom wurde seine grosse Liebe und ist es geblieben. In einem Brief vom 14. April 1912 schreibt er aus Rom: „Diese Stadt hat auf mich eine entscheidende Wirkung gehabt. Ich habe Jahre in ihr verlebt, ich habe in ihr mein seelisches Gleichgewicht und das Bewusstsein von meiner Kunst gefunden. Ich habe hier Persönlichkeiten wie Malvida von Meysenbug gekannt, die wie eine letzte Spiegelung des alten idealistischen Deutschland von 48 war, und andere, die von den letzten Strahlen des italienischen *Risorgimento* umgeben waren. Der Geist und das Licht Roms sind nicht ohne Beziehung zum Entwurf und der Ausführung des *Jean-Christophe*. Von diesen römischen Hügeln überblickt man am besten das Schauspiel unseres Okzidents, und von hier aus gesehen verschmelzen unsere getrennten Nationen alle in einer Harmonie gleich jener, die Rom am Abend vom Janiculum aus bietet. — Diese Harmonie zu verwirklichen, daran müssen wir arbeiten, wir Männer aller Rassen und aller Nationen. Die Kämpfe unserer Völker selbst dürfen uns nicht davon abhalten."

Im „Lebensabend einer Idealistin" erzählt Malvida von Meysenbug von dem jungen Franzosen, in dem sie „einen Musiker ersten Ranges von tiefernstem Verständnis und geläutertem Geschmack" fand „der mir gleich in liebenswürdiger Weise sein herrliches Talent zur Verfügung stellte. Stundenlang hörte ich jetzt wieder Mozart, Bach, Beethoven und Wagner bei mir ertönen ... aber nicht nur in musikalischer Hinsicht erwuchs mir aus der näheren Bekanntschaft mit diesem Jüngling hohe Freude ... In diesem jungen Franzosen fand ich dieselbe Idealität, dieselbe Hoheit des Strebens, dasselbe innerste Verständnis für jede Äusserung geistiger Grösse, wie ich sie bei den auserwählten Seelen anderer Nationen gefunden hatte." Durch Malvida von Meysenbug kam Rolland nach Bayreuth, wo er tief ergriffen den Parsifal hörte.

Neben Tolstoi und Wagner, und mehr als sie, verehrte er Shakespeare. Rolland ist einer der ganz wenigen Franzosen, für die Shakespeare ein entscheidendes Erlebnis bedeutet hat. Von den französischen Schriftstellern der Vergangenheit hat keiner Shakespeare so erlebt, von den lebenden vielleicht nur Suarès.

Von 1892 bis 1893 war Rolland wieder in Italien, um Material für eine Doktorschrift über die Geschichte der Oper vor Lulli und Scarlatti zu sammeln, die er 1895 vollendete. Um jene Zeit reiste er auch in Deutschland und hielt sich längere Zeit in Mainz auf. Auch später ist er wiederholt in Deutschland gewesen, so 1901 beim Beethovenfest in Bonn, 1905 beim ersten Elsass-Lothringischen Musikfest in Strassburg. Seit 1897 lehrte er Kunstgeschichte an der École Normale. Dort war Charles Péguy sein Schüler, mit dem er enge Freundschaft schloss. In Péguys *Cahiers de la Quinzaine* ist der *Jean-Christophe* zuerst veröffentlicht worden. 1903 wurde Rolland auf den Lehrstuhl für Musikgeschichte an der Sorbonne berufen, den er bis 1912 innehatte, um sich von da ab ganz seinem künstlerischen Schaffen zu widmen. Aus seiner Forschungs- und Lehrtätigkeit auf dem Gebiet der Musikgeschichte gingen her-

vor ein Werk über Händel und zwei Bände kritischer Aufsätze über ältere und neue Musik. Der eine dieser Aufsätze ist unter dem Titel „Paris als Musikstadt“ 1904 deutsch erschienen.

* * *

Ein junger Musiker, der sich eine weite und reiche geschichtliche, philosophische und künstlerische Kultur erworben hat, und dem eine dichterische Synthese von Ideal und Bildung vorschwebt: so müssen wir uns den fünfundzwanzigjährigen Rolland vorstellen.

Er versucht diese Synthese zuerst in dramatischer Ideen- und Geschichtsdichtung.

Schon in Rom hatte er einige — unveröffentlichte — Dramen geschrieben. Das erste, „*Empédocle*“, wurde 1890 verfasst. Einige Dramen aus der italienischen Renaissance schlossen sich an. Einer heroischen Königsgestalt des französischen Mittelalters ist das erste Drama gewidmet, das Rolland veröffentlichte, *Saint Louis* (1897 in der *Revue de Paris*). Es folgten *Aërt* (1898) und vier Stücke aus der Revolutionszeit: *Les Loups* (aufgeführt 1898), *Le triomphe de la Raison* (aufgeführt 1899), *Danton* (aufgeführt 1900), *Le 14 Juillet* (aufgeführt 1902). „Die Wölfe“ wurden 1914 in Wilhelm Herzogs Verdeutschung von den Münchener Kammerspielen mit starkem Erfolg aufgeführt. Ein Kritiker schrieb damals: „Ein Dichter hatte gestern abend das Wort, ein französischer Dichter. Man ist überrascht, ein Drama sich in raschen leidenschaftlichen Stössen entwickeln zu sehen, in dem keine Ehe gebrochen, keine Geliebte hintergangen wird, in dem nicht einmal ein einziges Weib auftritt. Was für ein merkwürdiger Franzose muss er sein, dieser französische Poet. Er begnügt sich damit, die grossen Ideen auf die Bühne zu rufen: die Wahrheit, die Gerechtigkeit. Und siehe da: sie gleiten nicht als blasse Schemen vorüber, sie nehmen Gestalt an, sie kämpfen für ihr unsterbliches Lebensrecht. Unter dem Donner der Kanonen, dem Rasseln der Säbel,

dem Blitzen der Guillotine, inmitten von Qualm und Dunst des wilden Kampfes für die Befreiung der Völker wird der alte Bund des eingeborenen Gottes mit dem Menschen aufs neue besiegelt: wir dürfen nicht wissentlich Unrecht tun . . .“ Im Winter 1916 wurde das Werk von der Wiener Volksbühne aufgeführt.

Die vier Revolutionsstücke sind Teile aus einem unvollendeten, auf zehn Dramen berechneten Zyklus, der die Revolution, „die Ilias des französischen Volkes“, darstellen sollte. Für ein Volkstheater waren sie geschrieben. Der Plan zu einem Volkstheater war schon 1794 vom *Comité du Salut Public* ausgearbeitet worden, wurde aber nicht ausgeführt. Romain Rolland griff ihn mit mehreren Freunden Ende der neunziger Jahre auf. Es war die Zeit, wo eine Elite der geistigen Jugend Frankreichs sich mit sozialen und sozialistischen Idealismen trug. Man wollte einen internationalen Kongress für Volkstheater nach Paris berufen. Im April 1899 entwarf Rolland ein Rundschreiben, welches zur Beteiligung auffordern sollte. „Die Kunst“ — heisst es da — „ist die Beute der Selbstsucht und Anarchie. Eine kleine Anzahl hat sich aus ihr ein Vorrecht geschaffen und schliesst das Volk aus. Der zahlreichste und lebendigste Teil des Volkes findet keinen Ausdruck mehr in der Kunst. Es gibt nur noch eine Kunst für Blasierte. Zur Rettung der Kunst muss man sie den törichten Vorrechten entreissen, welche sie ersticken, und muss ihr die Tore des Lebens öffnen; allen Menschen muss sie zugänglich sein. Endlich soll man dem Volk eine Stimme geben und in jeder Nation ‚das Theater für Alle‘ gründen, wo die Kraft aller zur Freude aller arbeitet. Wir rufen alle zu uns, die sich von der Kunst ein menschliches Ideal, und vom Leben ein brüderliches Ideal machen — alle diejenigen, die nicht den Traum von der Handlung, das Wahre vom Schönen, das Volk von der Elite trennen wollen. Alles, was ist, hat ein Recht, zum Ausdruck gebracht zu werden; alle Gedanken heissen wir willkommen: wenn es nur lebendige, nicht tote Gedanken sind.

Man täusche sich nicht: es handelt sich hier nicht um einen literarischen Versuch. Es ist eine Frage von Leben oder Tod für Kunst und Volk; denn wenn die Kunst sich nicht dem Volke öffnet, ist sie verdammt, zu verschwinden; und wenn das Volk nicht den Weg zur Kunst findet, verliert die Menschheit ihre Bestimmung."

Eine historische und ästhetische Einführung in das Wesen des Volkstheaters gab Rolland 1903 in den *Cahiers de la Quinzaine* unter dem Titel *Le théâtre du peuple* heraus. Das Vorwort schloss mit den Worten: „Es gilt, für eine neue Welt eine neue Kunst zu gründen." Die Pläne Rollands zerschlugen sich. Die Gründung eines Volkstheaters musste aufgegeben werden. Als Rolland 1913 eine Neuausgabe des *Théâtre du peuple* veranstaltete, schickte er ihr die Worte voraus: „Es scheint uns, als ob ein solches Buch in seinem bescheidenen Masse ein historisches Dokument bleiben könnte; es spiegelt die künstlerischen Ideen und die Hoffnungen einer Generation wider. Unser Glaube an ein Volkstheater, das den entnervten Raffinements der Pariser Genusswelt eine männliche und starke Kunst entgegensetzen, das das Gesamtleben ausdrücken und die Wiederauferstehung einer Rasse vorbereiten und hervorrufen sollte — dieser inbrünstige Glaube ist einer der reinsten, der heiligsten Kräfte unserer Jugend gewesen. Nie werden wir ihn verleugnen. Inzwischen hat uns die Erfahrung genötigt, einzusehen, dass eine Volkskunst nicht leicht aus einem alten Boden aufblüht, dessen Volk sich allmählich durch die bürgerlichen Klassen hat erobern, von ihren Gedanken hat durchdringen lassen, und das keinen lebhafteren Wunsch hat, als ihnen zu gleichen. Wir hatten schon das Vorgefühl davon, als wir 1903 beim Abschluss dieses Buches schrieben: ‚Ihr wollt eine Kunst fürs Volk? Fangt damit an, ein Volk zu haben!' Und dennoch haben wir unsere Hoffnung auf eine nahe Zukunft nicht aufgegeben, in der beides auferstehen wird."

Die Revolutionsdramen und die „Dramen des Glaubens"

stammen aus den Jahren 1893 bis 1901, also aus der Zeit der Dreyfuskrise. Das Ethos, der Idealismus, das Kampfertum, das in ihnen zum Ausdruck kommt, ist durch die Erlebnisse jener umwälzenden Jahre mitbestimmt worden. Mit jenen Dramen hat Rolland zum ersten Mal versucht, in die geistigen Kämpfe der Gegenwart einzugreifen, zu seinem Volk und für sein Volk zu sprechen.

* * *

Nach dem Misserfolg seiner Volksbühnenbestrebungen suchte er andere Wege, um auf seine Zeit zu wirken. Er begann eine Reihe von im besten Sinne volkstümlichen Lebensbeschreibungen grosser Männer zu schreiben: *Vies des Hommes illustres.* Als erstes Werk dieser Reihe erschien 1903 in den *Cahiers de la Quinzaine* das Leben Beethovens. Wie dieses Buch damals wirkte, hat Charles Péguy 1910 geschildert. „Unsere Abonnenten erinnern sich noch, welche plötzliche Offenbarung dieses Heft war, welche Bewegung es von Anfang bis Ende auslöste, wie es sich plötzlich verbreitete. Wie eine Woge, wie eine Unterströmung, sozusagen augenblicklich, in einer Offenbarung, vor aller Augen, wie es in einem plötzlichen Einverständnis nicht nur der Beginn des literarischen Erfolges von Romain Rolland und des literarischen Erfolges der *Cahiers* wurde, sondern unendlich viel mehr als der Beginn eines literarischen Erfolges, nämlich eine sittliche Offenbarung, ein entschleiertes, offenbar gewordenes Ahnen, die Offenbarung, das Hervorbrechen eines grossen sittlichen Erfolges."

Das Vorwort zur Beethovenbiographie enthält Rollands ethisches und künstlerisches Glaubensbekenntnis: „Die Luft is schwül um uns. Das alte Europa erstarrt in einer lastenden und verdorbenen Atmosphäre. Ein Materialismus ohne Grösse lastet auf dem Gedanken und lähmt die Tätigkeit der Regierungen und der Einzelnen. Die Welt erstickt in ihrer klugen und gemeinen Selbstsucht. Die Luft geht ihr aus. — Öffnen wir die Fenster. Lassen wir die reine Luft wieder einströmen. Atmen wir den Hauch der Heroen ein. Das Leben ist hart. Es

ist ein täglicher Kampf für die, die sich nicht mit der Mittelmässigkeit der Seele abfinden können, und ein meist trauriger Kampf, ohne Grösse, ohne Glück, gekämpft in der Einsamkeit und im Schweigen. Bedrückt durch die Armut, durch die bittern häuslichen Sorgen, durch zermalmende und törichte Aufgaben, in denen man unnütz seine Kräfte vergeudet, ohne Hoffnung, ohne einen Strahl der Freude, sind die meisten voneinander getrennt, und haben nicht einmal den Trost, im Unglück ihren Brüdern die Hand reichen zu können . . . Sie dürfen nur auf sich selbst rechnen; und es gibt Augenblicke, wo die Stärksten unter ihrer Last zusammenbrechen. Sie rufen nach Hilfe, nach einem Freund. Um ihnen zu Hilfe zu kommen, unternehme ich es, um sie die heroischen Freunde zu gruppieren, die grossen Seelen, die für das Grosse gelitten haben. Diese *Vies des Hommes illustres* wenden sich nicht an den Hochmut der Ehrgeizigen! sie sind den Unglücklichen gewidmet; Und wer ist das nicht, im Grunde? Denen, die leiden, wollen wir den Balsam des geheiligten Leidens darreichen. Wir stehen nicht allein im Kampf . . . Durchbrechen wir die Schranken der Zeit. Rufen wir das Volk der Heroen wieder ins Leben. Heroen nenne ich nicht diejenigen, die durch den Gedanken oder die Macht triumphiert haben. Heroen nenne ich nur die, die gross waren durch ihr Herz. Wie es einer der Grössten unter ihnen, der, dessen Leben wir hier erzählen, gesagt hat: ‚Ich erkenne kein anderes Zeichen der Überlegenheit an als die Güte.' Wo der Charakter nicht gross ist, gibt es keinen grossen Menschen, gibt es selbst keinen grossen Künstler, noch einen grossen Mann der Tat, es gibt nur hohle Götzen für die gemeine Masse: die Zeit zerstört sie zusammen. Wenig gilt uns ihr Erfolg. Es handelt sich darum, gross zu sein, nicht es zu scheinen. Das Leben derer, deren Geschichte wir hier zu geben versuchen, war fast immer ein langes Martyrium. Sei es, dass ein tragisches Schicksal ihre Seele hämmern wollte auf dem Amboss des physischen und des Seelenschmerzes, des Elends und der Krankheit; sei

es, dass ihr Leben verwüstet und ihr Herz zerrissen wurde durch den Anblick der Leiden und der namenlosen Schmach, mit der ihre Brüder gemartert wurden, sie haben das tägliche Brot der Prüfung gegessen; und wenn sie gross waren durch ihre Energie, so waren sie es auch durch ihr Unglück. Mögen die, die unglücklich sind, sich also nicht zu sehr beklagen: die Besten der Menschheit sind mit ihnen. Nähren wir uns von ihrer Tapferkeit; und wenn wir zu schwach sind, legen wir einen Augenblick unsern Kopf auf ihre Knie, um auszuruhen. Sie werden uns trösten. Aus diesen geheiligten Seelen fliesst ein Strom von abgeklärter Kraft und von machtvoller Güte. Ja, ohne dass es nötig wäre, ihre Werke zu befragen und ihren Stimmen zu lauschen, werden wir in ihren Augen, in der Geschichte ihres Lebens lesen, dass das Leben niemals grösser, fruchtbarer — und glücklicher — ist als in der Trübsal."
Nicht den Künstler, sondern den Menschen Beethoven hat Rolland dargestellt, den leidenden, ringenden, siegenden Menschen. „Teurer Beethoven! Genug andere haben seine künsterische Grösse gelobt. Aber er ist viel mehr als der erste der Musiker. Er ist die heroische Kraft der modernen Kunst. Er ist der grösste und beste Freund derer, die leiden und kämpfen. Wenn wir traurig sind über das Leiden der Welt, ist er der, der zu uns kommt, wie er zu seiner trauernden Mutter kam, sich ans Klavier setzte und ohne ein Wort die Weinende tröstete mit dem Sang seiner entsagenden Klage. Und wenn wir müde werden vom ewigen nutzlos geführten Kampf gegen die Alltäglichkeit der Laster und der Tugenden, ist es eine unsagbare Wohltat, wieder einzutauchen in diesen Ozean der Willens und des Glaubens."

1903 erschien — ebenfalls in den *Cahiers de la Quinzaine* — das Leben Michelangelos. Eine Arbeit über Michelangelos Werk war vorausgegangen. In der *Vie de Michel-Ange* ist der Standpunkt ein anderer als im Beethovenbuch. Der Gedanke setzt sich durch, dass das Leiden als solches keine Tugend ist, dass es vor allem gilt, das Leben fruchtbar zu gestalten, und dass

mehr Grösse dazu gehört, im irdischen Tag zu schaffen, als mit seinem Leid in das dämmernde Jenseits eines die Wirklichkeit entwertenden Glaubens zu flüchten. Ein bewusster Gegensatz zu der vermeintlich „christlichen" Weltflucht hat sich herausgebildet. „Niemals werden wir sagen, dass die Welt einem Menschen nur darum nicht genügt, weil er zu gross ist. Die ängstliche Unruhe des Geistes ist kein Zeichen von Grösse. Jeder Mangel an Harmonie zwischen dem Sein und den Dingen, zwischen dem Leben und seinen Gesetzen, selbst bei den grossen Männern, kommt nicht aus ihrer Grösse, er kommt aus ihrer Schwäche. — Warum diese Schwäche zu verbergen suchen? Ist der Schwächere weniger der Liebe würdig? — Er ist ihrer viel mehr würdig, denn er bedarf ihrer mehr. Ich stelle nicht die Standbilder unerreichbarer Heroen auf. Ich hasse den feigen Idealismus, der die Augen von den Erbärmlichkeiten des Lebens und von den Schwächen der Seele abwendet. Einem Volk, das für die täuschenden Illusionen klangvoller Worte zu empfänglich ist, muss man es sagen: die heroische Lüge ist eine Feigheit. Es gibt nur einen Heroismus auf der Welt: die Welt so zu sehen, wie sie ist — und sie zu lieben. — Die Tragik des Schicksals, das ich hier darstelle, besteht darin, dass es das Bild eines eingeborenen Leidens bietet, welches es unablässig zernagt, und welches es nicht verlassen wird, bevor er es zerstört hat. Es ist einer der mächtigsten Typen jener grossen Menschenrasse, die seit neunzehn Jahrhunderten unsern Okzident mit dem Schrei ihres Schmerzes und ihres Glaubens erfüllt: — der Christen. Einmal in der Zukunft, am Ende der Jahrhunderte — (wenn die Erinnerung an unsere Erde sich noch bewahrt hat) — einmal werden die, die sein werden, sich über den Abgrund dieser verschwundenen Rasse beugen, wie Dante am Ufer der Malebolge — mit einem Gemisch von Bewunderung, von Grauen und von Mitleid. Aber wer wird es besser verstehen als wir, die wir als Kinder in diese Ängste verstrickt wurden — die wir die uns teuersten Wesen sich darin haben abquälen sehen — wir, deren Kehle

den herben und berauschenden Duft des christlichen Pessimismus gespürt hat — wir, die wir an manchen Tagen eine Anstrengung machen mussten, um nicht wie andere in Augenblicken des Zweifels dem Schwindelgefühl des göttlichen Nichts nachzugeben! Gott! Ewiges Leben! Zuflucht jener, denen es nicht gelingt, hienieden zu leben! Glaube, der du so oft nur ein Mangel an Lebensglauben, ein Mangel an Zukunftsglauben, ein Mangel an Selbstglauben, ein Mangel an Mut und ein Mangel an Freude bist! . . . Wir wissen, über wieviel Niederlagen euer schmerzvoller Sieg erbaut ist!"

Das Leben Tolstois ist 1911 nach Tolstois Tode erschienen. Zeitlich und sachlich steht es den beiden anderen Biographien fern. Es erweckt nicht wie jene den Eindruck, als sei es in einer Pause zwischen zwei Schlachten geschrieben. Es atmet nicht mehr die frühere Kampfluft. Aber es ist ein ergreifender Tribut der Dankbarkeit und Liebe, und es ist wie ein ernster Rückblick, den Rolland auf seine eigene Jugend wirft.

Man versteht aus den Äusserungen, die hier aus dem Beethovenbuch und dem Michelangelobuch zitiert wurden, dass Rolland mit Notwendigkeit dazu kommen musste, nach dem Gebot seiner eigenen Schöpferkraft ein Menschenleben zu bilden, an dem er die Kämpfe, die Fragen und die Gewissheiten entwickeln konnte, vor die ihn sein Ringen um die Werte des Lebens gestellt hatte. Die drei Biographien gruppieren sich wie Vorstudien und gleichlaufende Versuche um seinen grossen Entwicklungsroman, den *Jean-Christophe*.

o o o

Jean-Christophe, der in zehn Bänden von 1904 bis 1912 erschien, ist ein Bildungsroman, der sich zum Zeitroman und zur Kulturkritik erweitert. Ein von allen geistigen Kräften des europäischen Festlands genährter Franzose hat hier seinen Lebensglauben und seine Humanitätsanschauung in das Epos eines deutschen Musikerlebens gelegt.

Johann-Christoph Kraffts Heimat ist eine kleine Stadt am Mittellauf des Rheins, in die der Grossvater als junger Mensch eingewandert ist. Eine im Streit begangene jähzornige Tat hatte ihn gezwungen, seine Heimat Antwerpen zu verlassen. Die den Aufbau des eigenen Lebens immer wieder zerstörende Dämonie überschiessender Leidenschaft und der Genius der Musik — Grossvater und Vater sind Musiker im Dienste des Grossherzogs — bilden das Erbteil des kleinen Christoph. Das Werden des Bewusstseins im Kinde, das Entstehen des Weltbildes im geborenen Musiker, dem die Welt nicht ein Augending, sondern ein Tonmeer ist und dessen intensivste Erlebnisse an Klangvorstellungen gebunden sind, hat Rolland wie keiner vor oder neben ihm veranschaulicht. Wie die Kinderseele solche Klangvorstellungen überallher aufnimmt und nachahmt, wie das erste Hören der Orgel einen Orkan in ihr entfesselt, wie Christoph mit den Geistern Freundschaft schliesst, die im Klavier hausen und sich bald zu lieben, bald zu hassen scheinen, das hat nur ein Mensch, dem die Musik Lebenselement ist, schildern können. Christoph lernt unter vielen Tränen Klavier spielen, ja er beginnt zu komponieren und wird als musikalisches Wunderkind dem Grossherzog vorgeführt.

Christophs Kindheit ist nicht glücklich. Er muss unter dem Hochmut und der Bosheit der Menschen leiden, die ihn und die Seinen demütigen. Im Hause brütet Unfrieden. Den Vater zerrüttet der Trunk. Christoph wird von seinen Brüdern gequält. Für die Erlebnisse des Kindes hat niemand Verständnis ausser seinem Onkel Gottfried, einer der ergreifendsten Gestalten des Romans. Ihm hat Rolland die innige Naturmystik der deutschen Seele verliehen.

Nach dem Tod des Grossvaters, der für den Knaben eine schwere innere Erschütterung — das erste Gewahrwerden des Todes — bedeutet, beginnt eine traurige Zeit. Christophs Vater verliert seine Stelle. Die Not hält Einzug im Hause. Christoph arbeitet sich fast zu Tode, um durch Stundengeben und als

Orchestermitglied sein Brot zu verdienen. Entbehrung und Leiden bilden den Grundakkord seines Lebens. Was ihn aufrecht hält, ist die geliebte Musik und das dumpfe Bewusstsein, dass er Grosses zu leisten bestimmt ist. Und doch fällt auch Licht in diese Zeit, zuerst durch eine schwärmerische Knabenfreundschaft und dann durch die erste Liebe. — Der Vater stirbt. Wie Christoph bei dem Toten wacht, findet er zum ersten Mal des Ausdruck des Glaubens, der ihn von da durch sein Leben begleitet: dass das Leben ein steter Kampf und Schmerz ist, und dass man nur durch mutiges Leiden und Kämpfen ein Mensch wird.

Christoph und seine Mutter leben jetzt in einem Mietshaus unter fremden Menschen. Es ist eine beengende kleinbürgerliche Atmosphäre pharisäischer Pflichterfüllung und mürrischen Nörgelns, die in Christoph leidenschaftlichen Widerstand hervorruft und die seelischen Krisen der Entwicklungsjahre noch schmerzhafter macht. In schwerem Kampf ringt sich Christoph von den überlieferten religiösen Vorstellungen los, und zwar weniger, weil sein Denken sich dagegen auflehnte, als weil die Stärke seines persönlichen religiösen Erlebens, das sich zu pantheistischen Ekstasen steigert, jede überkommene Form zerbricht. Christophs mühseliges Alltagsdasein wird zweimal durch die Liebe verklärt. Auch beide Male ist sie nur der Weg zum Leiden; das erste Mal, weil die Geliebte stirbt ohne Christoph gehört zu haben, das zweite Mal durch Verrat und Untreue. In Christophs leidenschaftlicher Seele richten Enttäuschung und Schmerz furchtbare Verheerungen an. Nur sein unbezwinglicher Lebenswille hält ihn aufrecht. Er macht die schwerste Verzweiflungskrise seines Lebens durch. Onkel Gottfrieds geläuterte stille Frömmigkeit hilft ihm sie überwinden. Er findet sich zu sich selbst zurück. Aber wie wird er sich mit seiner deutschen Umwelt auseinandersetzen?

Zunächst glaubt Christoph sich auf sich selbst zurückziehn und darin sein Glück finden zu können. Er lebt sich immer tiefer in seine musikalische Welt ein. Aber je selbständiger

er in seiner Auffassung der Musik und in seinem Schaffen wird, um so mehr gerät er in einen zunächst inneren Gegensatz zur Musikliebe und Musikpflege des deutschen Publikums. Sie scheint ihm sentimental und verlogen. Christophs, in charakteristisch deutscher Weise oft das Mass überschreitende Kritik an den deutschen Zuständen ist, soweit sie berechtigt ist, vorweggenommen durch Goethes Wort: „Bei den Deutschen wird das Ideelle gleich sentimental.“ Das Publikum bereitet Christophs Musik einen völligen Misserfolg, der Christoph sehr verstimmt. Er findet Gelegenheit, seinen Groll über Menschen und Dinge in seiner Zeitschrift periodisch zu entladen, treibt es aber so arg, dass es zum Bruch mit der Redaktion kommt. Durch seine radikalen Meinungsäusserungen und zuletzt durch einen Auftritt, bei dem er die Selbstbeherrschung verliert, fällt Christoph auch bei Hof in Ungnade. In diesen drückenden Verhältnissen wird er vorübergehend getröstet durch die Freundschaft einer jungen französischen Schauspielerin, die mit einer Wandertruppe durch seine Stadt kommt. In diesem Erlebnis erfährt er zum ersten Mal die Anziehungskraft romanischen Wesens, sinnenfreudiges, klares Lateinertum. Der dumpfe Hass seiner Umgebung macht ihm das Leben beinahe unerträglich. Ein Versuch, den berühmten Komponisten Hassler, der sich vor langen Jahren für das Wunderkind interessiert und ihm seine Unterstützung für die Zukunft in Aussicht gestellt hatte, für sich zu gewinnen, misslingt. Der einzige Mensch, der Christoph und seine Musik mit Begeisterung aufnimmt, ist ein alter Musiker in einer fernen deutschen Kleinstadt. Christophs Besuch bei ihm ist eine besonders reizvolle Episode des Romans. Die Verhälinisse in Christophs Umgebung haben sich nun so gestaltet, dass kein Ausweg möglich scheint. Die Befreiung kommt unverhofft. Christoph wird in eine Schlägerei zwischen Bauern und Soldaten verwickelt und muss über die Grenze nach Frankreich fliehen. Damit ist der erste Teil des Romans, Christoph: deutsche Jugendgeschichte, abgeschlossen.

Der *La Foire sur la Place*, der Jahrmarkt, betitelte Band, in dem Christophs Schicksale streckenweise ganz zurücktreten, ist eine grossangelegte Kritik der künstlerischen, mondänen, politischen und moralischen Zustände der Pariser Öffentlichkeit. Rolland führt seinen Helden in die verschiedensten Kreise der Gesellschaft. Überall bietet sich ihm dasselbe Schauspiel: Eitelkeit, Verdorbenheit, Phrase, Herrschaft des Geldes und der Konnexionen. Die Presse, das Theater, die Musik, die Kritik, die jüdische Finanzaristokratie, die Freimaurer, die Sozialisten, die Anarchisten — all diese Sphären des Pariser Lebens werden mit vernichtender Schärfe kritisiert. Wenn Rollands grosser Roman jahrelang von der Pariser Kritik systematisch totgeschwiegen und nur im Ausland anerkannt worden ist, so liegt das daran, dass Rolland durch *La Foire sur la Place* die Empfindlichkeiten rücksichtslos verletzt hatte. Aber dieser Band ist ein unschätzbares Kulturbild. Nur ist das Paris, das er schildert, nicht das ganze Paris. Neben dem durch Geld, Sensationsgier und Lüge demoralisierten Paris gibt es ein stilles, ernstes, schaffendes, idealistisches Paris. Und davon ahnt Christoph nichts. Er ist angewidert von allem, was er zu sehen und zu hören bekommt, er glaubt sich in Frankreich getäuscht zu haben — da treten ihm plötzlich zwei Menschen entgegen, die ihm das andere, das unbekannte Frankreich offenbaren. Ein armes Dienstmädchen, das den Einsamen während einer Krankheit pflegt, lässt ihn zum ersten Mal einen Blick in die Seele des französischen Volkes tun. Und in dem jungen Dichter Olivier Jeannin lernt Christoph einen Vertreter der geistigen Elite Frankreichs kennen.

Die Freundschaft mit Olivier, dessen Jugendgeschichte in dem Band *Antoinette* erzählt ist, wird nun, nächst seiner Kunst, Christophs Lebensinhalt. Die Freunde sind sehr verschiedene Naturen. Christoph übersprudelnd von Lebens- und Schaffenskraft, eine Kämpfernatur, willensstarker Optimist auch in den allerschwersten Stunden, mit aller Naivität und Primitivität des Volkes und der Natur. Dagegen Olivier der

zarte kränkliche Intellektuelle, durch alle Probleme und Skeptizismen durchgegangen, reflektierend, empfindsam, doch von einem heroischen Idealismus beseelt. Die Freunde bereichern sich gegenseitig in engster Lebensgemeinschaft. Olivier offenbart seinem Freunde das wahre Frankreich.

Dieser Teil bildet das positive Gegenstück zu der Negation der *Foire sur la Place*. Nachdem Rolland dort alles gegeisselt hatte, was ihm an den französischen Zuständen missfiel, malt er jetzt in grosser Komposition und in leuchtenden Farben das Bild französischer Grösse, französischer Geistigkeit, französischer Kunst und Dichtung. Die geistige Wiedergeburt Frankreichs fand hier ihr Wesen und ihre Ziele ausgesprochen.

Die Freunde stehen in der Zeit der vollsten Entfaltung des Lebens. Nun musste gezeigt werden, welchen Platz die Frau in ihrem Leben einnimmt. Oliviers Ehe, in leidenschaftlicher Liebe geschlossen, von allen äusseren Bedingungen des Glücks umgeben, geht zugrunde an Jacquelines egoistischer amoralischer Frauennatur. Auch Christoph geniesst Frauenfreundschaft und Frauenliebe. Aber keine dieser Beziehungen bedeutet für ihn ein entscheidendes Erlebnis. Erst zuletzt findet er eine frühere Schülerin, die Italienerin Grazia, als Frau eines österreichischen Diplomaten wieder und wird sich plötzlich bewusst, dass sie die Frau ist, zu der seine tiefste Bestimmung ihn treibt. Aber es ist zu spät. Grazia verlässt unmittelbar nach dem Wiedersehen Paris, um ihrem Gatten zu folgen.

Nachdem so Olivier und Christoph in ihrem Liebesleben das Höchste und Tragischste erlebt haben, was die Beziehungen des Individuums zum Individuum an Möglichkeiten bergen, suchen sie ihr Selbst in der Beschäftigung mit den grossen sozialen Problemen der Gegenwart zu vergessen. Sie treten in Berührung mit der revolutionären Arbeiterbewegung. Hier bietet Rolland eine Schilderung des französischen Syndikalismus und seiner Geistesart. Olivier und Christoph erkennen aber, dass ihr Platz nicht in den Reihen der Arbeiter sein kann. Doppelt tragisch wirkt darum die Katastrophe: bei einer

Maifeier kommt es zu einem Strassenkampf, in dem Christoph einen Polizisten tötet, während Olivier verwundet stirbt. Christoph flieht über die Grenze. Halb wahnsinnig vor Schmerz über Oliviers Tod kommt er in eine schweizerische Stadt, in der Basel leicht zu erkennen ist, und findet Aufnahme im Hause eines Jugendfreundes. Der Dämon, der ihm immer wieder die Herrschaft über sein Leben entreisst, treibt ihn in wahnsinnige Leidenschaft für die Frau seines Freundes, treibt ihn in Schuld. Von den furchtbarsten Seelenkämpfen gemartert flieht er und vergräbt sich in die Schweizer Bergeinsamkeit wie ein krankes Tier. In tiefster winterlicher Abgeschiedenheit ringt er mit seinem Gott, der ihm wie Moses im brennenden Busch erscheint. Dieses Erlebnis bedeutet die Krönung der grossen inneren Erneuung, die sich in ihm vollzieht und sich in neuer Produktion äussert.

Christophs Lebensreise geht zu Ende. „*La fin du voyage*" heisst der letzte Band. In der Schweiz findet Christoph die Witwe gewordene Grazia wieder. Er folgt ihr nach Rom. Rolland gibt hier eine Psychologie des römischen Volkes und seiner geistigen Führer. Rom wird für Christoph die letzte Erziehung. Er lernt hier die klassische lateinische Schönheit, die Schönheit der klaren leuchtenden Formen, verstehen. Als er nach zwanzigjähriger Abwesenheit nach Paris zurückkehrt, findet er die geistge Lage von Grund aus verändert. Bei seinem ersten Pariser Aufenthalt hatte er, wie viele Zeitgenossen, den Eindruck gehabt, Frankreich befinde sich in der Auflösung, die Franzosen seien ein müdes, dem Untergang geweihtes Volk. Jetzt sieht Christoph mit Erstaunen, dass dies totgesagte Volk einen Aufschwung erlebt. Überall fieberhafte Tätigkeit. Überall drängen sich neue Kräfte zum Werk. In Politik, Kunst, Literatur vollzieht sich eine Erneuerung, an der die Jugend mit glühendem Eifer arbeitet. Der Skeptizismus und Dilettantismus von gestern wird verachtet und macht dem Glauben an ein Ideal Platz. Die neue Generation will handeln, nicht mehr nur denken. In Georges Jeannin, Oliviers

Sohn, der jetzt an der Schwelle des Jünglingsalters steht, hat Rolland einen Vertreter der um 1890 geborenen Generation gezeichnet. Georges und seine Freunde sind geschworene Antiintellektualisten. Sport, besonders Flugsport, und das politische und kulturelle Programm der royalistischen *Action Française* füllen ihre Köpfe aus. Dieser Jugend fühlt sich Christoph ganz fern. Als Grazia stirbt, ist er wieder völlig einsam geworden. Aber er empfindet Grazias Tod nicht mehr als Schmerz, sondern als Befreiung. Die Mauer, die ihn von ihr trennte, ist gefallen. Er löst sich immer mehr vom Leben und gewinnt daraus die Kraft zu einer versöhnenden, harmonischen Weltbetrachtung, die alles Irdische versteht und bejaht, nur nicht das Niedrige und den Hass. Diese Lebensbejahung des selbst schon jenseits vom Leben Stehenden, diese abgeklärte Harmonie zu der sich seine Kämpfernatur durchgerungen hat, ist die letzte Wendung in Christophs Entwicklung. In ihren feierlichen Akkorden klingt sein Leben aus.

* * *

Man ist mit dem Roman vom künstlerischen Gesichtspunkt scharf zu Gericht gegangen. Die Komposition ist umständlich und formlos genannt worden. Allein die formalen Gesetze einer so breit angelegten epischen Darstellung sind andere als die kürzerer epischer Formen. Der Aufbau des Romans ruht auf einem wohldurchdachten Gesamtplan, dessen einzelne Teile sich das Gleichgewicht halten. Und Rollands Biograph sagt uns, dass die Idee des Ganzen im Geiste des Verfassers feststand, ja dass einzelne Abschnitte der letzten Bände schon aufgezeichnet waren, ehe der erste Band im Druck erschien. Um das Gesetz des Aufbaues zu erkennen, muss man allerdings die zehn Bände im Zusammenhang lesen. Symbolisch für die Einheitlichkeit des Werkes ist die Rolle, die der Rhein darin spielt. Der erste Schrei des Kindes wird begleitet von dem Rauschen des Stromes, und in seiner letzten Fieberphantasie

sieht der Sterbende die Schauplätze seiner Kindheit wieder. Er hört das dumpfe Brausen des Rheins, er beugt sich über die Flut, und sein Leben fliesst mit den Wellen an ihm vorüber, dem Ozean zu. Der Rhein hat noch eine tiefere Bedeutung im *Jean-Christophe:* in ihm ist der Urantrieb und der tiefste Gehalt des ganzen Werkes versinnbildlicht: die Empfindung des Lebens als eines ewigen Fliessens. Dass alles Sein seine Wirklichkeit nur in der Bewegung seines Flusses hat, dass alle Formung Erstarrung bedeutet, dass der Satz des Ephesiers gilt πάντα ῥεῖ — dieses heraklitische Weltgefühl hat Rolland in seinem Roman erneuert, wie Bergson in seiner Philosophie. Das Wissen vom Leben in seiner unmittelbaren Bewegtheit ist das Grunderlebnis von Rolland und der nährende Saft seines Werkes, es ist die Botschaft, die er bringen will.

Jean-Christophe ist nicht die Frucht eines ästhetische Ausdrucksziele verfolgenden Kunstwillens. Das erklärt, warum diejenigen, die von der Kunst nur die Kunst wollen, sich befremdet von Rolland abwenden. Aber Rolland hat für sie nicht schreiben wollen. Die Menschlichkeit, aus der sein Werk geboren ist, war es, die ihm eine europäische Gemeinde verschafft hat, so dass von ihm gilt, was er von seinem Helden sagt: „So bildete sich um ihn, dem gewohnten Rhythmus des Universums gemäss, jene kleine Familie des Genius, die sich um ihn gruppiert, die sich von ihm nährt und ihn nährt, und die zuletzt eine Gesamtseele bildet, deren Feuerherd er ist, eine Lichtwelt, einen sittlichen Planeten, der im Raume schwebt und seinen brüderlichen Chor in die Harmonie der Planeten mischt." Die Tausende von Menschen, denen *Jean-Christophe* ein Freund geworden ist, haben das Buch nicht so sehr als künstlerisches wie als menschliches Erlebnis empfunden, das mit „Literatur" nichts zu tun hatte. Als solches ist es eine lebendige geistige Kraft geworden, ein Faktor in der Seelengeschichte der Zeit. Das werden auch diejenigen nicht bestreiten wollen, deren ästhetisches Temperament von der Kunst andere Erfüllungen

fordert als die menschlichen Schwingungen, mit denen Rollands Werk geladen ist.

* * *

Eine gewaltige Predigt der Energie ist dieses Werk. Mit leidenschaftlicher Inbrunst umarmt Christoph das Leben. Das blosse Gefühl des Daseins kann ihn mit einer Freude erfüllen, die in ihrer Stärke fast schmerzhaft wirkt. Diese Freude liegt jenseits der Schicht, auf der die Ereignisse und Zustände des Lebens als Glück oder Unglück gesondert werden. Christophs Leben ist überreich an Not und Schmerzen, an herzzerreissendem Leid. Aber alle Wunden stacheln seinen Lebenswillen nur an. Nicht als ob er nicht litte. Seine leidenschaftliche Natur, die keine halben, schwachen Empfindungen kennt, leert den bittern Kelch des Leidens bis auf die Neige. Er kennt jene grenzenlose abgrundtiefe Traurigkeit Hiobs und der Psalmen, in der die Seele durch das äusserste Mass des Schmerzes hindurchgehn muss, um dann die Befreiung zu spüren. Durch seine Weltauffassung zieht sich ein tiefer Pessimismus. Er verachtet die, die das Leben leicht nehmen und seine bitteren Wahrheiten nicht sehen wollen; — die Grausamkeit der Natur, deren Gesetz der Mord und der Krieg aller gegen alle ist; die Grausamkeit des Lebens, das sie trennt, die zusammengehören; der Fluch der Liebe, die, wenn sie „glücklich" ist, des Menschen Willen auflöst, wenn unglücklich, sein Herz bricht. „Was gibt es Normaleres als das Leiden und den Kampf? Es ist das Rückgrat des Weltalls." Aber das Erkennen des Weltleidens ist nur ein Ansporn mehr, leben und siegen zu wollen. „Die wahre Grösse erkennt man an der Kraft, jubeln können in der Freude und im Leid." „Wie das Leben traurig ist! sagte Frau Arnaud ... Christoph hob den Kopf. Nein, das Leben ist nicht traurig, sagte er: es hat traurige Stunden. Frau Arnaud erwiderte mit verschleierter Bitterkeit: Man hat einander geliebt, man liebt sich nicht mehr. Wozu hat das gedient? Christoph erwiderte: Man hat einander geliebt." Das

Leiden bringt in die Seelen der Starken den edlen Erzklang. Die Schwachen verkümmern im Schmerz, ihre Seelen werden klein. Stark sein und dauern! ist die Losung der Wenigen. Sie werden reicher durch den Schmerz. Er zerreisst das Herz, und aus den Wunden strömen neue Quellen des Lebens.

Romain Rollands Werk ist durchloht von einem starken Ethos, wie man es in einer relativistisch gestimmten Zeit und einer nach Reizen jagenden Literatur selten findet. Aber dieses Ethos ist nun wieder unmittelbares Leben, im Gegensatz zu allen erstarrten Moralen. „Alle Theorien, selbst die der Tugend, sind schlecht, sind dumm, richten Unheil an," heisst es einmal. Seelische Lebendigkeit ist die Grundbedingung alles sittlichen Daseins, und wer sie nicht hat, der ist überhaupt kein Mensch, und wenn er alle Tugenden besässe. Wer mit konventionellen Moralmassstäben misst, muss Christophes Leben hart beurteilen. Christoph tut vieles, was dem Katechismus wie dem kategorischen Imperativ widerspricht. Und doch wirkt er als ethischer Erzieher.

* * *

Rollands Ethik kommt aus seinem Lebensglauben. Wir Menschen sind Durchgangspunkte für den einen grossen Lebensstrom, der das All durchflutet. In unserer Wahl liegt es, diese Lebensgemeinschaft zu bejahen und fruchtbar zu machen oder Mauern um uns aufzurichten und uns in die Enge unseres Ich zu verschliessen. Jeder Mensch hat sich zu entscheiden, ob er durch Teilnahme am Leben seiner Mitmenschen, durch Wirken für eine Idee oder künstlerisches Schaffen die Schranken der Einzelpersönlichkeit durchbrechen oder ob er in egozentrischer Genusssucht sich vom Kreislauf des Lebens abschnüren will. Es handelt sich in dieser Ethik nicht um Gut und Böse, sondern um Leben und Tod. „Alles was das Leben verherrlicht ist gut. Es gibt nur einen Feind, die geniesserische Selbstsucht, die die Quellen des Lebens versiegen lässt und trübt." Rollands Ethik feiert das Leben, sie feiert

die Kraft, das Licht, die Liebe, die Freude, die Tat. „Die oberste Tugend ist die Freude." Nichts widerstrebt dieser Ethik mehr, als die Askese. Aber freilich fordert sie vom Individuum das Opfer seines Glücks, wo dieses ein Stagnieren, ein Aufgeben des Kampfes bedeutet. „Die Tat allein ist lebendig, selbst wenn sie tötet. Wir haben in dieser Welt nur die Wahl zwischen der Flamme, die verzehrt, und der Nacht. Trotz der melancholischen Süssigkeit der Träume, die der Dämmerung vorangehn, will ich nicht diesen Frieden, der der Vorläufer des Todes ist. Das Schweigen der unendlichen Räume erschreckt mich. Werft neues Holz ans Feuer, soviel die Arme fassen können! Noch mehr! Noch mehr! Noch mehr! Und mich dazu, wenn es nötig ist. Ich will nicht, dass das Feuer ausgehe. Wenn es erlischt, ist es um uns geschehen, und um alles, was ist."

Überall lauert der Tod auf das Leben. Im Leben selbst und in der Seele des Menschen hausen lebenfeindliche Kräfte: „die trüben Begierden, die dunklen Gedanken, die ihn heimtückisch antreiben, sich zu erniedrigen und zu vernichten". Wie viele erliegen der Versuchung und geben ihnen nach! Sie schliessen ihren Frieden mit der Welt, sie beugen sich unter Kompromisse, dämpfen ihre Ideale, „nehmen die Dinge so wie sie sind". Romain Rolland weiss, dass es im Leben keinen Frieden gibt. Leben heisst kämpfen! das hatte sich schon dem Knaben Christoph in schweren Stunden offenbart. Und das ist die Überzeugung, auf der sein Leben ruht, der er bis zum Tode treu bleibt. Oft hat er sich matt gefühlt und hätte sich hinlegen mögen und schlafen. Aber immer wieder hat ihn das Bewusstsein gestärkt: Nicht den Frieden suche ich, sondern das Leben. Sobald der Mensch den Kampf aufgibt, fängt er an, unlebendig zu werden, zu erstarren, zu verknöchern. Aber wer kämpft, wer die Hüllen seiner Seele immer wieder zerbricht, wer sich nie Grenzen setzt, in den strömt die schöpferische Kraft des Weltlebens ein, der erlebt immer neu in ekstatischem Glück seine Einheit mit der Welt, mit Menschen,

Bäumen, Wolken und Winden. Mit dieser befreienden, alle Schaffenskräfte entbindenden Lebensethik geht nun bei Rolland ein leidenschaftliches Bedürfnis nach Reinheit zusammen, das sich oft in puritanischen Formen äussert. Es ist das Ergebnis jahrhundertelanger christlicher Zucht und ragt in Rollands auf den Trümmern aller Traditionen errichtete selbstherrliche geistige Welt hinein wie der Zeuge einer frühern Periode der Erdgeschichte. „Alle diejenigen," sagt Rolland darüber, „bei denen der alte christliche Grund nicht ganz unter den fremden Anspülungen begraben ist, alle diejenigen, die sich noch heute als Söhne jener kraftvollen Rassen fühlen, die, um den Preis einer heroischen Disziplin, die abendländische Kultur aufgebaut haben, haben keine Mühe, es zu verstehen." Rolland fürchtet, dass dieser heroische Idealismus, auf dem alles Grosse unserer Geschichte beruht, in seiner Existenz bedroht ist. Er möchte alle kraftvollen und adeligen Seelen zusammenscharen, um dieses Erbe zu verteidigen, Religion und Gesittung sind der Damm, den unsere Väter errichtet haben, um sich gegen die Dämonen der eigenen Brust zu schützen. Jeder von uns trägt diese blinden dämonischen Kräfte noch in sich. Wir erliegen ihnen in den Zeiten der Leidenschaft, wo sie uns zu Handlungen fortreissen, die wir später nicht mehr verstehn. Gegen das Wüten dieser zerstörenden Kräfte hilft nur die unbeugsame Zucht des sittlichen Gesetzes. Aber diese Zucht ist doch nur das Mittel, um die Kräfte der Seele zu organisieren; um zu verhindern, dass sie sich gegeneinander kehren. Auch sie dient dem Leben. Auch der Puritanismus von Romain Rolland ist von dem Feuer seiner Persönlichkeit durchglüht. Die Flamme leuchtet und wärmt, indem sie das Morsche verzehrt.

o o o

Der Wille zur Verbundenheit mit dem Lebensganzen, der sich in Rollands ethischem Denken gegen die Abschliessung der Einzelpersönlichkeit im Genuss wendet, bestimmt auch sein

Verhalten zur ästhetischen Welt. Die Kunst ist der höchste Ausdruck des Lebens, denn sie ist seine Neuschöpfung. Der Künstler ergreift das Leben wie der Adler seine Beute und nimmt seinen Flug in den Äther. Das Kunstwerk ist der Preis des höchsten Ringens. Es ist der Sieg über das Leben. Denn die Kräfte des Lebens sind in ihm gebändigt und geformt. Die Kunst ist die höchste Form des Lebensaufschwungs. Wenn sie das aber vergisst, ist sie entwürdigt und entwertet. Wo die Kunst zu einem Spiel mit Formen oder mit Gefühlen wird, wo der Atem der Lüge sie entweiht, da hat sie sich selbst verurteilt. „Wenn die Kunst und die Wahrheit nicht zusammenleben können, dann mag die Kunst zugrunde gehn! Die Wahrheit ist das Leben. Der Tod ist die Lüge." Rolland muss alle Kunst ablehnen, die sich vom Leben isoliert, anstatt es zu beherrschen. Die Kunst ist eine Teilansicht des Lebens. Der Teil hat sein Daseinsrecht nur am Ganzen, das Glied nur am Organismus. Wenn das Teilhafte ein selbständiges, vom Ganzen abgelöstes Dasein usurpiert, verwirkt es Wert und Dasein. Das ist der Standpunkt, von dem aus Rolland jede rein ästhetische Weltbetrachtung, jede artistische Kunstauffassung zurückweist. Der Künstler soll sich seiner Kunst als einer gesamtmenschlichen Angelegenheit bewusst sein. Er soll nicht nach neuen, entlegenen Ausdrucksmöglichkeiten suchen, sondern, ohne sich dessen zu schämen, „sich der gebräuchlichen Formeln bedienen, denen die Jahrhunderte ihre Spur aufgeprägt und ihre Seele mitgegeben haben". Die grosse Gefahr dieser Kunstauffassung liegt darin, dass sie dazu verleiten kann, die Kunst ausserkünstlerischen Zwecken, etwa sittlichen oder sozialen Idealen, dienstbar zu machen. Vielleicht hat sich Rolland von dieser Gefahr nicht immer ferngehalten. Aber wie Christoph hat er zu einer tieferen Auffassung von den Beziehungen zwischen der Kunst und der Wohlfahrt der Menschheit den Weg gefunden. „Obwohl er ein reiner Künstler war, hatte er oft an seine Kunst Gedanken und Ziele herangetragen, die der Kunst fremd sind; er legte ihr einen sozialen Beruf bei. Und

er merkte nicht, dass zwei Menschen in ihm waren: der Künstler, der schuf, ohne sich um irgendein moralisches Endziel zu kümmern, und der von Vernunfterwägungen geleitete Tatmensch, der wollte, dass seine Kunst moralisch und sozial sei. Sie brachten sich mitunter gegenseitig in seltsame Verlegenheit. Jetzt, wo jeder schöpferische Gedanke sich ihm mit seinem organischen Gesetz aufdrängte als eine jeder Realität übergeordnete Wirklichkeit, war er der Knechtschaft der praktischen Vernunft entrissen. Gewiss nahm er nichts zurück von seiner Verachtung für den schlaffen und verdorbenen Immoralismus der Zeit; gewiss war er noch immer der Überzeugung, dass die unreine und ungesunde Kunst die letzte Stufe der Kunst ist, weil sie eine Krankheit der Kunst ist, ein Schwamm, der auf einem verfaulten Stamm wächst; aber wenn die Kunst um des Genusses willen die Prostitution der Kunst ist, so stellte ihr Christoph nicht den kurzsichtigen Utilitarismus einer Kunst um der Moral willen entgegen, diesen Pegasus ohne Flügel, der den Pflug zieht. Die höchste Kunst, die einzige dieses Namens würdige, steht oberhalb der Eintagsgesetze; sie ist ein durch die Unendlichkeit hin geschleuderter Komet. Es kann sein, dass diese Kraft nützlich ist, es kann sein, dass sie unnütz oder gefährlich erscheint, in der Ordnung der praktischen Dinge; aber sie ist die Kraft, sie ist die Bewegung und das Feuer; sie ist der vom Himmel zuckende Blitz; und dadurch ist sie heilig, dadurch ist sie wohltätig. Ihre Wohltaten können sogar der praktischen Ordnung angehören; aber ihre wahren, ihre göttlichen Wohltaten gehören, wie der Glaube, der übernatürlichen Ordnung an."

Diese Sätze sprechen die Überzeugung des gereiften Künstlers aus. Christoph hat nicht immer so gedacht. In den Pariser Jahren, wo er mit dem Volk Umgang sucht und mit den Arbeitern zusammenarbeiten zu können glaubt, scheint es ihm, die Kunst müsse das schlichte Leben des Alltags behandeln, das in seiner Gewöhnlichkeit alle menschliche Tiefe berge. Er empfindet es als eine erdrückende Schmach, dass kein

Künstler der Gegenwart sich um eine allen zugängliche Kunst bemühe. Er steht so unter dem Eindruck der Armut und des Leidens, dass er als grosse Kunst nur die gelten lassen will, die ihre Inspiration in dem Schmerz der Menschheit besitzt. Aber man würde irren, wenn man in den Urteilen, die Christoph in dieser Periode fällt, die endgültigen Überzeugungen Rollands vor sich zu haben meinte. Rolland lässt seinen Helden eine soziale Phase durchmachen, wie er sie selbst durchgemacht hat. Er sympathisiert mit der Arbeiterbewegung, entrüstet sich über die Ungerechtigkeiten in Politik und Regierung und kommt in Berührung mit den Kreisen, die von Revolution und Weltverbesserung träumen. Die Probleme des Eigentums und der Verteilung des Reichtums beschäftigen ihn. Zeitweilig scheint es ihm, dass die Geistesarbeiter dasselbe Interesse an einer wirtschaftlichen Umwälzung hätten wie die Arbeiter und dass sie mit diesen gemeinsame Sache machen müssten. Aber diese Gedankenreihen bedeuten nur einen Durchgangspunkt für seine Entwicklung. Er merkt, dass das Volk nicht besser ist als die andern Klassen der Gesellschaft. Es wird ihm deutlich, dass in allen Schichten nur die kleine Elite der unabhängigen Geister von Wert ist. Die Arbeiter unter sich sind ebenso uneinig und unwahrhaftig wie die bürgerliche Gesellschaft. Nicht die Klassengegensätze bilden die tiefsten Unterschiede zwischen den Menschen, sondern die Charaktereigenschaften. Es handelt sich also für den geistigen Menschen nicht darum, sich in falsch verstandenen sozialem Idealismus an die Arbeiterklasse anzuschliessen, sondern Fühlung zu gewinnen zu den Elite-Minderheiten, die es in allen Gesellschaftsklassen gibt und die die Träger eines Glaubens sind. Sie sind die Organe, aus denen die Gesellschaft sich erneuert. Diese Einsicht macht einen charakteristischen Zug von Rollands Gesellschaftsphilosophie aus.

* * *

So grossen Raum also die soziale Frage in *Jean-Christophe*

einnimmt und so stark Rollands Liebe zum Volk, zu den Dienenden und zu den Ausgebeuteten ist, so klar ist es doch, dass seine Weltanschauung durchaus auf dem Boden des Individualismus steht. Die Wärme seines brüderlichen Menschheitsfühlens ändert nichts an der Grundstruktur seines Weltbegreifens. Und diese ist typisch individualistisch. Dass die Gleichung zwischen Geist und Welt von jedem Individuum neu für sich aufgestellt werden muss, dass der Einzelne die ethische und metaphysische Deutung der Welt aus eignen Kräften und mit eignen Mitteln vollziehen muss, — das ist ein Satz, der für Rolland diejenige unmittelbare Evidenz und Unableitbarkeit besitzt, die den Axiomen des Denkens zukommt. „Die erste Pflicht besteht darin, zu sein was man ist. Den Mut zu haben, zu sagen: dies ist gut, jenes ist schlecht." Der Gedanke, dass durch andere Kräfteverteilung innerhalb der Gesellschaft, durch neue Gliederung und Bindung ihrer Atome und durch eine neue — eine ökumenische — gedankliche Formung der Beziehungen zwischen menschlichen und göttlichen Dingen sich eine geistige Weltlage ergeben könnte, wo das Individuum nicht mehr genötigt wäre, sich aus der Not seiner Vereinzelung und der Zufälligkeit seiner Bildung das Gebäude einer privaten Weltanschauung zu errichten, die mit ihm wieder zugrunde gehen wird — dieser Gedanke liegt nicht im Bereich der von Rolland durchdachten Probleme. Wenn man für Rollands Weltanschauung den geistesgeschichtlichen Ort bestimmen wollte, wäre er in der Sphäre der protestantisch-musikalisch verinnerlichten Persönlichkeitskultur zu suchen. Das ist wohl der tiefste Grund für das Gefühl geistiger Verwandtschaft, das Rolland für Deutschland empfunden hat.

In der Wertskala der individualistischen Weltanschauungstypus steht die geistige Freiheit an oberster Stelle. Denn er hat sein Wesen ja an der Sprengung aller geistigen Bindungen. Liberalismus und Individualismus gehören zusammen. „Es gibt ein Lebensalter" — sagt Rolland — „wo man den Mut haben muss, ungerecht zu sein, reinen Tisch zu machen mit

allen angelernten Bewunderungen und Ehrfurchten und alles zu leugnen, die Lügen und die Wahrheiten, alles, was man nicht für sich selbst als wahr erkannt hat. Durch seine ganze Erziehung und durch alles, was es um sich herum sieht und hört, nimmt das Kind eine solche Summe von Lügen und Dummheiten, mit den wesentlichen Wahrheiten des Lebens vermischt, auf, dass die erste Pflicht des Jünglings, der ein gesunder Mensch werden will, darin besteht, alles abzustossen." Der Bildungsprozess des höheren Menschen hat seinen Inhalt in dem Konflikt mit allen autoritären, konventionellen, gesellschaftlichen Festlegungen geistiger Werte. Sein Ziel ist die vollkommen autonome Einzelpersönlichkeit. Der Kampf um dieses Ziel setzt unbedingte Wahrhaftigkeit und Treue gegen sich selbst voraus. Darauf beruht die sittliche Grösse dieses Menschenideals. Der letzte Band des *Jean-Christophe* trägt die Aufschrift: „Indem ich dieses Werk beendige, widme ich es den freien Seelen — aller Nationen — die leiden und kämpfen und die siegen werden." Diese Freiheit des Geistes ist auch Christophs höchstes Gut. Bei einem zweiten Pariser Aufenthalt stellt Christoph fest, dass sie nicht mehr das Ideal der neuen aufsteigenden Generation ist, wie sie das seiner Generation war. Der Wind hat sich gedreht. Die Jungen von 1910 verlangen nach Autorität in weltlichen und geistlichen Dingen. Königtum und Kirche schreiben sie auf ihre Fahnen. Aber Christoph hält nicht viel von diesem Feldgeschrei. „Er blieb treu einem freien Glauben, frei von allen Religionen, frei von allen Parteien, frei von allen Vaterländern, einem Glauben, der nicht mehr — oder noch nicht wieder — modern war."

Niemand hat die Freiheit mehr nötig als der Künstler. Bei ihm ist die positive Ergänzung zu dem negativen Ideal der Geistesfreiheit in dem Gesetz seines Schöpfertums gegeben. Aber die Lebensorganisation des schöpferischen Menschen kann nicht zur unbedingten Norm erhoben werden. Wo die Geistesfreiheit das ausschliessliche Lebensideal wird, wo also das

Streben nach der Unabhängigkeit von irgendwelchen Bindungen die Hingabe an einen — wie immer beschaffenen — obersten Wert verhindert, da muss es zu Entwurzelung und innerer Leere führen. Das erfüllt sich in Rollands Roman an Olivier. Für ihn ist Freiheit Selbstzweck geworden. „Du kannst die Wonne des Freiseins nicht kennen," sagt er zu Christoph. „Sie ist es wert, dass man sie mit Gefahren, Leiden und selbst mit dem Tode bezahlt. Frei sein, fühlen, dass alle Geister um einen herum frei sind, — ja selbst die Schufte: das ist ein unaussprechlicher Genuss: es scheint, als ob die Seele im unendlichen Luftraum schwebe. Sie könnte nirgends anders mehr leben."

Der Wert dieses freiheitlichen Individualismus hängt ab von dem Wert des Individuums, dessen Kräfte er entbindet. Was bei Olivier wie schwächliche Toleranz anmutet, wirkt bei der Kämpfernatur Christophs als wundervolle Abklärung. Nach Grazias Tod vollzieht sich in Christoph der Durchbruch zur letzten Freiheit. Sein Werk ist vollendet. Für sich will er nichts mehr. Jetzt offenbart sich ihm die Versöhnung der Gegensätze. Er lernt verstehen, wie all die mannigfachen, sich gegenseitig bekämpfenden Formen des Lebens und des Geistes notwendig sind. Er weiss, dass auch sein heroisches Ethos nur eine dieser Formen ist, und dass Leichtsinn und Freude dasselbe Recht haben wie seine tragische Lebensauffassung. Denn „*il faut de tout pour faire un monde*". Christophs Geistesfreiheit erhebt sich so zuletzt zu einem alle Kräfte bejahenden Universalismus. Wie er sich vom Leben entfernt, verschmelzen die dissonierenden Farben zu einem Bild voll reiner Harmonie. Das letzte Wort seiner Geistesentwicklung ist „*sérénité*". Wir können das nicht übersetzen. Es ist jene goldene Heiterkeit des Herbstes mit kühlem Licht und klarer Ferne, das Adagio der Lebenssymphonie.

In dem Idealismus der Freiheit, zu dem Rolland aufruft, lebt, geläutert von seinen allzumenschlichen Beimischungen, das edelste Pathos der revolutionären Traditionen Frankreichs

auf: der humanitäre Enthusiasmus der Diderot, Michlet, Hugo, Zola. So gesehen, scheint Rollands Werk nach rückwärts zu weisen in die grossen Überlieferungen der französischen Aufklärung. Er würde, geschichtlich betrachtet, ganz dahin zu rechnen sein, wäre sein freiheitliches und individualistisches Ethos nicht überbaut von einer neuen Gottgläubigkeit, die ihn mit der religiösen Gärung der Gegenwart verbindet.

* * *

Rollands Roman ist ein tief religiöses Buch. Jean Christophe wird als *libre génie religieux* dem *libre génie sans religion* des Arbeiterdichters Emmanuel entgegengestellt. Christophs Glaube ist mehr als Religiosität, er ist Religion, aber freilich eine ganz individuelle Erlebnisformung, die niemals Heilsbotschaft werden kann. Christoph ist zu sehr das Geschöpf seines explosiven Temperaments, er ist zu sehr in seinen Individualismus vergafft, er ist zu wenig mit lebendiger ökumenischer Christlichkeit in Berührung gekommen, um das religiöse Leben des kirchlichen Christentums anders als verzerrt sehen, geschweige denn es teilen zu können. Christophs Gottesglaube, in dem sich die verschiedensten geschichtlichen Motive mischen, ist ein jede Formung und jedes Durchdenken verschmähendes Ineinander von Pantheismus und Theismus. Christophs Gott scheint oft in der Welt nicht nur immanent, sondern der Sustanz nach mit ihr identisch zu sein, so dass die Frage nach seiner Existenz sinnlos wird. So heisst es bezeichnend von Christoph, er sei zu religiös gewesen, um viel an Gott zu denken. Er habe in Gott gelebt und eben deshalb nicht nötig gehabt, an ihn zu glauben. „Als ob nicht eine gesunde, adlige, von Kraft und Liebe überströmende Seele tausend wichtigere Dinge zu tun hätte, als sich darum zu sorgen, ob Gott existiert oder nicht!" Den immanenten Gott nennt Rolland „das Sein". Es ist der Feuerherd, der Welten gebiert und verzehrt. Christoph erhebt sich im Paroxysmus der Liebe und im ekstatischen Naturerleben zur Intuition dieses göttlichen Seins. Das Bewusstsein

seiner Unterschiedenheit von den Dingen geht ihm in solchen Momenten verloren. Hier ist der Punkt, wo das panische, rauschhafte Element der Welt sich in Rollands geistigem Kosmos reflektiert. Diesem pantheistischen Gottesbegriff tritt dann der Begriff eines personalen, transzendenten Gottes gegenüber. Was ihn von der traditionellen christlichen Gottesvorstellung scheidet, ist, dass ihm das Attribut der Vollkommenheit fehlt. Er ist nicht der allmächtige Weltenschöpfer, sondern er hat teil am Leiden und am Kampf. Er bedeutet das Leben und das Licht im Kampf gegen Finsternis und Tod. Er ist ein Eroberer, ein Löwe, der seine Beute verschlingt. Er braucht die Mitarbeit der Menschen im Streit mit den unteren Mächten. Man braucht diese Vorstellungen nicht mit manchen Kritikern auf Empedokles zurückzuführen. Es handelt sich um ein religiöses Motiv, das sich aus der Problematik der Theodicee immer wieder neu erzeugt. Dieser kämpfende Gott ist der Gefährte von Christophs Einsamkeit. Mit ihm hält Christoph Zwiesprach, zu ihm betet er, seine Offenbarung erfährt er im feurigen Busch. Dieser Glaube bildet den letzten Abschluss von Christophs Weltanschauung: in der Tiefe dieser Gotteserlebens wird selbst der ethische Idealismus, der durch alle Schichten von Rollands Denken hindurchgeht, aufgehoben. Denn die beflügelnde Überzeugung von der alles überwindenden Kraft des reinen sittlichen Wollens vergeht vor dem durchdringenden Gefühl der schlechthinigen Abhängigkeit von Gott. „Es genügt nicht einmal, zu wollen, um zu kämpfen. Man muss sich demütigen vor dem unbekannten Gott, der weht, wo er will, der bläst, wann er will, wohin er will, die Liebe, den Tod oder das Leben. Der menschliche Wille vermag nichts ohne den seinen. Eine Sekunde genügt ihm, um Jahre der Arbeit und der Anstrengungen zu vernichten. Und wenn es ihm gefällt, kann er das Ewige aus dem Staub und dem Kot entstehn lassen."

Im Glauben also vollendet sich die Weltanschauung des *Jean-Christophe*. Von seinem Helden kann Rolland sagen: „er

hielt sich für frei von jedem Glauben, und war doch ganz und gar nichts als eine Fackel des Glaubens". Freilich ist dieser Glaube nicht eine Verfassung des Verstandes, sondern „eine heroische Kraft". Dass ein Glaube herrsche, was auch sein Inhalt sei, darauf dringt das Pathos des *Jean-Christophe*. „Jeder Glaube ist schön: und wenn die andern verblassen, muss man die begrüssen, die sich entzünden. Es wird ihrer nie zuviel geben." Das ist Rollands Grundüberzeugung.

* * *

Rolland hat sich in der Vorrede zum letzten Band von *Jean-Christophe* über die historische Stellung seines Werkes ausgesprochen. „Ich habe die Tragödie einer Generation geschrieben, die im Verschwinden ist. Ich habe versucht, nichts zu verheimlichen von ihren Fehlern und ihren Tugenden, von ihrer lastenden Traurigkeit, ihrem chaotischen Stolz, ihren heroischen Anstrengungen und ihrem Ermatten unter der erdrückenden Last einer übermenschlichen Aufgabe: der, eine ganze Summa der Welt, eine Ethik, eine Ästhetik, einen Glauben, eine neue Menschlichkeit wieder aufzubauen. — Das sind wir gewesen. Menschen von heute, junge Männer, an euch ist die Reihe! Macht euch aus unsern Leibern eine Stufe und geht vorwärts. Seid grösser und glücklicher als wir. Ich selbst sage meiner vergangenen Seele Lebewohl; ich werfe sie hinter mich, wie eine leere Hülle. Das Leben ist eine Folge von Toden und Auferstehungen. Sterben wir, Christoph, um wiedergeboren zu werden."

Über Rollands Wirkung auf die junge französische Generation schrieb 1913 Gaston Riou: „Man weiss, wie ihn unsre Jugend aufgenommen hat. Warum? Ist es aus Gründen der reinen Form? Ich glaube es nicht. Viele, die ihn mit einer glühenden Neigung lieben, verbergen nicht, dass sie manches an ihn bedauern. Viele, die ihn bewundern, werfen ihm nicht nur seinen lockeren Stil und die Mängel seiner Komposition vor, sondern auch irgend etwas Ungefestigtes, Unsicheres, Ent-

täuschendes, das seinem Denken anhaftet. Warum also, trotz so vielen Vorbehalte, das Verharren in einer solchen Wertschätzung? Nun, wir lieben Romain Rolland, weil er unser Selbst ist, weil er schwach ist wie wir und stark wie wir, weil er, in einer tiefen Bedeutung, unser Dichter ist. Ja, Romain Rolland ist unser Dichter. Er hat intensiv das gefühlt, das gelitten, was wir gelitten, erhofft, was wir erhofft haben und was wir hoffen und wollen. Sein Werk ist der Sang unserer geheimsten Seele. Lyrismus, Verehrung des Heroismus; — Verständnis des inneren Lebens, religiöse Ehrfurcht vor allen seinen unwägbaren Offenbarungen: Kunst, Musik, Liebe, Glaube, Opfer; Patriotismus, ein von Welthauch durchwehter Patriotismus; der Wille, die verborgene Wirklichkeit der sichtbaren Wirklichkeit einzuverleiben; die Überzeugung, dass die Welt sich zu einer neuen Kultur durchringt, und dass, da man ihre klaren Linien noch nicht sieht, alles darauf ankommt, tapfer zu leben, die Hoffnung zu bewahren, sich in das Chaos zu wagen und kühn einen Keil in die Zukunft zu treiben: alles das wallt und tost und singt durcheinander in Romain Rolland. Denn das Chaos seines Werkes ist nichts als das bald epische bald lyrische Abbild unseres Chaos."

Dieses Zeugnis für Rollands repräsentative Stellung in der geistigen Bewegung des jungen Frankreich hat durch den Weltkrieg den Wert eines zeitgeschichtlichen Dokuments bekommen. Wie anders klingen die Stimmen jetzt! Wollte man die Äusserungen der geknebelten französischen Öffentlichkeit für die Sprache des wahren Frankreich, des ganzen Frankreich nehmen, so müsste man sagen: die Nation ist von ihrem Dichter abgefallen und hat ihn geächtet. Es konnte nicht anders sein. Denn auch im Weltkrieg hat Rolland den Glauben festgehalten, der durch sein ganzes Werk geht: den Glauben an die Idee Europa: und das heisst an die moralische Solidarität von Deutschland und Frankreich. Wenn er einen Deutschen zu seinem Helden erwählt hatte und ihn das wahre Frankreich entdecken liess, war es, weil er Deutschland und Frank-

reich zusammenführen wollte, wie Christoph und Olivier sich im Freundesbund zusammenschlossen. 1912 noch schrieb er im letzten Bande seines Romans: „Wer ahnt in Frankreich die Kraft der Sympathie, die so viele adlige Herzen des Nachbarlandes zu Frankreich hintreibt! . . . Und ihr seht uns auch nicht, Brüder aus Deutschland, die wir euch sagen: Hier unsre Hände. Trotz der Lügen und der Mächte des Hasses wird man uns nicht trennen. Wir haben euch nötig, ihr habt uns nötig, für die Grösse unserer Geister und unserer Rassen. Wir sind die beiden Flügel des Abendlandes. Wer den einen zerbricht, lähmt den Flug des anderen. Mag der Krieg kommen! Er wird den Druck unserer Hände nicht lösen, nicht den Aufschwung unserer brüderlichen Genien."

Wer das geschrieben hatte, der konnte den hysterischen Deutschenhass, der sich mit Kriegsausbruch über Frankreich legte, nicht mitfühlen. Ein Wort aus seinem *Jean-Christophe* mochte ihm vor die Seele treten: *Quoique tu fasses, garde-toi de haïr!* Romain Rolland ging nach Genf, um sich dem Liebeswerk des internationalen Roten Kreuzes zu widmen. Von der Schweiz aus versuchte er, zu dem europäischen Gewissen zu sprechen. Die Sammlung seiner Kriegsaufsätze (*Au-dessus de la mêlée*, 1915) wird mit sehr wenigen anderen Büchern übrigbleiben, wenn die Papierberge der Kriegsliteratur zerstoben sind. „Sagen, was ich für gerecht und menschlich halte" — so bezeichnete Romain Rolland seine Aufgabe. Es ist nicht dieses Orts, zu untersuchen, wie er sie durchgeführt hat; zu welcher Beurteilung des Kriegs und seiner Aspekte ihn die Logik seiner Entwicklung getrieben hat; wie sein Wille, gerecht zu sehen, durch scheinhar unüberwindbare Befangenheiten getrübt wird. Aber es ist notwendig, zu sagen, dass er diesen Willen gezeigt und dass er unter den Führern der französischen Geistigkeit als einziger seine Unabhängigkeit gewahrt hat. Wird Frankreich es ihm verzeihen?

* * *

Der französische Geist hat auch der furchtbarsten Wirklichkeit gegenüber noch eine letzte, uns fremdartige Möglichkeit der Selbstbehauptung: das frondierende gallische Lachen. In die letzte Enge getrieben, wo andern Geistern nur noch die Wahl bleibt zwischen der Verzweiflung und Gott, befreit sich der Franzose durch dies Lachen, mit dem er den Dingen ihre Schwere nimmt. Dieses tausend Nuancen der Tragik, der Grausamkeit, der Ironie und des Wissens um menschliche Dinge bergende Gelächter ist für Romain Rolland eine der Ausdrucksformen geworden, mit denen er sein Erlebnis des Weltkriegs zu bewältigen versucht. „*En ces dernières années*", schreibt er, „*j'ai senti la nécessité du rire libre et vengeur.*"

Schon in der letzten Dichtung, die er vor Kriegsausbruch vollendete, in „Colas Breugnon" (abgeschlossen Mai 1914, veröffentlicht 1919), hat Rolland dies Lachen angeschlagen.

Colas Breugnon, ein wetter- und trinkfester Kumpan, ein „*salé Bourguignon*", mit seinen 50 Jahren noch ein vierschrötiger Gesell und hitziger Draufgänger, in der Wolle gegerbt, von Sonne und Sturm gehärtet, schmerbäuchig und kupfernäsig, aber frisch wie ein Weissfisch, Schalksnarr und Zungenfechter, seines Zeichens ehrsamer Schreiner und Bildschnitzer, Bannerträger der Sankt-Anna-Bruderschaft, Bürger von Clamecy in der Landschaft Nivernais, setzt sich zu Lichtmess im Jahre des Heils 1614 vor ein dickes weisses Heft, stellt eine Kanne Wein daneben auf die Tischplatte und schreibt nieder, was er über sich und die Welt zu sagen hat. Er muss es loswerden. Warum? Weil's ihm Spass macht. 's ist ihm nicht genug, die scharfgewetzte Zunge im Redeturnier mit dem Gevatter Notar und dem wackern Pfarrer Chamaille zu üben und seine Histörchen am Schenktisch zu verzapfen. In ihm rumort zu vieles. Sein fürwitziges Maul hat ihn schon manchmal in bedenkliche Nähe des Reisighaufens gebracht, wo man die Ketzer brät. Aber was hilft's? Wenn man nicht mal über die Stränge schlüge, erstickte man an Langeweile. Und es ist ja so lustig, dies Spiel mit den Worten, dies Klingeln und

Schnitzeln und Kneten and Drechseln. Und Colas hat ja soviel auszupacken! Fünfzig Jahre lang hat er sich auf den Strassen dieses gesegneten Königreichs Frankreich herumgetrieben. Ist auch bis ins Welschland hinuntergekommen, immer mit dem Knotenstock in der Hand. Es war schön, die harte Erde unter den Schuhsohlen dröhnen zu hören und sich das putzige Menschengetier zu betrachten, das sich doch überall gleicht. Es war schön, Augen und Ohren aufzusperren und durch die breiten Fenster seiner fünf Sinne die Welt in sich einströmen zu lassen; sich den Bauch vollzuschlagen mit all den leckern Speisen, die diese liebe, runde Erde uns auftischt. Eine reiche Beute hat Colas von seinen Streifzügen mitgebracht, wie die Urväter, die alten Gallier, die plündernd aller Herren Länder durchzogen. Ja, und nun tut's gut, den gefüllten Ranzen auszuschütten, in dem kunterbunt freudvoll und peinvolle Lebenslose, Schelmenstreiche und Volksweisheiten, Narretei und Tiefsinn zusammenliegen.

Ja, Colas wird schreiben. Zunächst muss er sich einmal vorzählen, was ihm all zu eigen gehört. Da ist sein Haus am Beuvron, vor den Toren der guten Stadt Clamecy, die ihr himmlischer Schutzherr Sankt Martin noch lange beschirmen möge. Da ist seine Alte, die das Haus vom Keller bis zum Speicher mit ihrem Getöse erfüllt.

Da sind die Kinder. Vier Söhne und eine Tochter, Martine, ein dralles Weibsstück. Einfach ist's nicht, mit ihr auszukommen. Mag der bleiche Zuckerbäcker Florimon, das Schafsgesicht, den sie sich zur Ehe erkoren hat, sich vorsehn. Colas steht sich gut mit ihr. Sie ist sein Gewächs. Die Buben sind ihm nicht so gut gelungen, da hat die Alte zuviel hineingepfuscht und den Teig verdorben. Es sind Sauertöpfe geworden, hängen sich immer an Kutten, wollen mit Eilpost in Himmel fahren. Als ob nicht eine feiste Sünde besser wäre als sieben magere Tugenden. Nur wenn's ans Essen geht, kennt Colas sich in ihnen wieder. Da hauen sie wacker ein und sperren die Kinnbacken auf wie Torflügel, und wässern gerne die fetten Bissen mit einem Humpen Chablis.

Man muss wissen, was gut ist. Man muss wissen, wo die leckersten Stücke sitzen und wo der edelste Tropfen wächst. Lasst die Dummen sich prügeln und striegeln, sich kratzen und kartätschen. Schlauer ist's, sich laben an schönen, fleischigprallen Freuden, sie schlecken und schmecken und abtasten und auf der Zunge schmelzen lassen. Handfest zupacken im Genuss und in der Arbeit. Die fleckt ganz anders nach gutem Trunk. Colas liebt sie; liebt sein Handwerk. Da gibt's so viel schöne Dinge zu schnitzen und drechseln: bauchige Truhen aus knotigem Eichenholz, gutes, festes burgundisches Hausgerät, mit Fruchtketten geschmückt wie die heimischen Weinberge; Chorgestühl mit grinsenden Bürgerfratzen, oder schlanke goldne Waldnymphen, die im schönen, fetten Nussbaumholz eingeschlossen waren.

Ein König in seinem Reich — so dünkt sich Colas. Pfui über alle Grillenfänger und Schwarzseher! Colas hat nie mit dem Leben gehadert. Im Wanst trägt er zehn Ellen Gedärm, um es zu feiern. Und auf den Schultern einen hellen Kopf, um drüber zu lachen. Er letzt sich am Leben wie an der saftigen Butterbirne, die er im Herbstgold vom Baume pflückt. Kalt läuft's ihm über den Rücken beim blossen Gedanken, es hätte ja gerade so gut sein können, dass er nicht gelebt hätte. Dieses schmackhafte, kleine Weltall ohne Breugnon! Das wäre zu traurig gewesen.

Das Leben — er kann nicht genug davon kriegen. Und doch spielts ihm übel mit. Kriegsbanden suchen Clamecy heim und fressen alles kahl. Dann wütet Pestilenz, an der Colas fast eingegangen wäre. Seine Alte stirbt ihm. Neidische Nachbarn brennen ihm sein Haus ab. Und als er's allein im Winter wieder aufbauen will, bricht er sich den Knöchel und muss einsam Siechtumswochen im Dachstübchen des Tochtermanns zubringen. Einsam und doch nicht einsam. Denn zum Trost hat man ihm einen dicken gelben Schweinslederband ans Lager gebracht. Ein Plutarch ist's, in französische Sprache getan vom Herrn Bischof von Auxerre. Da geht Colas Breugnon eine neue

Welt auf. Diese alten Heiden, das waren doch Mordskerle! Sie steigen aus den krausen schwarzen Lettern auf und werden lebendig. Colas pflegt Zwiesprache mit ihnen. Er möchte schwören, er habe sie gekannt. Sind sie nicht wie seine Familie? Er schlüpft in sie alle hinein. Er fühlt sich allen verwandt. Er ist sie. Es ist dieselbe Menschheit. Er geht in ihr auf. Kiepenträger und Kronenträger — sie sind ja alle Brüder im Schicksal, das von allen nur Asche übrig lässt, und einen Geistfunken, der mit Millionen andern in einer grossen, blutigen, singenden Flamme zum Himmel steigt.

Und die Wahrheit, nach der die Menschen sich abmühn? Sie schlägt uns ein Schnippchen, wenn wir sie haschen wollen. Es gibt mehr als eine Art, die Welt zu erklären. Und jede Art hat ihr Recht. Colas ist für alle Götter, für die heidnischen und für die christlichen, und ausserdem für die Göttin Vernunft. Aber all diese Götter sind nur Untergötter. Colas lässt sich's nicht austreiben, dass den grössten Herrgott noch keiner gesehen hat *(le plus grand bon Dieu, nul l'a encore vu).* Der wohnt sehr weit weg, sehr hoch droben, und die Götter, die wir kennen, sind nur seine Verwalter wie der gute König Heinrich seligen Angedenkens. Der sass im Louvre, und seine Intendanten besorgten die Geschäfte in den Provinzen. — Oder gibt's doch einen Gott, den wir kennen können? Dann — ja dann ist's der Geist. Der Geist, dies Helle, Flammende im Menschen. *L'esprit, mais c'est le bon Dieu.* Das ist Colas' letzte theologische Entdeckung. Aber wenn ihn mal die Not zwängt, wenn das Schicksal ihn an der Gurgel packt und ihm sein Liebstes rauben will, Glodie, seine kleine Enkelin, in die er so vernarrt ist, dass es ihn selbst wundert; wenn er dann Hilfe erflehen muss, die er von Menschen nicht mehr hoffen kann — dann hält er sich nicht an den Geist und nicht an den Christengott, dann dünkt ihn nichts sicherer als der uralte Baumzauber der keltischen Ahnen, den einfältige Weiblein bewahrt haben. Da wird die Espe am mitternächtigen Sumpf dreimal umkreist, ein Band um einen Zweig geschlungen und

das andre Ende um das Händchen des kranken Kindes gewickelt. Neben dem Baum hat die Muhme ein Loch gegraben, da kommt Lauch hinein, Wein und Speck, und oben drauf ein roter Heller. Und der Baum wird bedroht. Wenn er nicht Heilkraft spendet, wird ihm die Axt an die Wurzel gelegt . . .

Das ist Colas Breugnon. In der grossen Jean-Christophe-Gemeinde wird es wohl keinen geben, dem dieses neue Buch Romain Rollands nicht eine Überraschung gewesen wäre. Romain Rolland, dem Biographie, Drama und Roman bisher nur die Mittel waren, seine tragische und heroische Lebensethik zu künden, zeigt sich hier von einer ganz neuen Seite. Er rückt ab von der Problematik moderner Seelen- und Geisteskämpfe. Er taucht unter in der Freude reflexionslosen Fabulierens. Er gibt in breitem, pastosem Farbenauftrag ein Geschichtsbild aus der Vergangenheit seiner Rasse, aus der Chronik seiner Heimatstadt. *Le roi boit* — der Titel des letzten Kapitels deckt sich nicht zufällig mit dem Lieblings-Sujet Jordaensscher Malerei. Hier wie bei dem Niederländer die Freude an strotzender, saftgeschwellter Körperlichkeit, an derbsinnlichem Kraftschwelgen, aber ohne die verfettete Schwerfälligkeit des nordischeren Stamms. Das Üppige und Erdhafte verdampft sich hier unter burgundischer Sonne zu den Geistern des Weins und des Lachens. Das Salz gallischen Witzes macht die fette Speise verdaulich.

Was mag den Dichter getrieben haben, aus der musikalisch verinnerlichten Geistigkeit seiner früheren Bücher in das wein- und narrenfrohe Flachland altfranzösischen Wesens hinabzusteigen? Ist es der *spiritus loci* seiner heimischen Erde? Ist es das alte gallische Volkstum, das aus den Farcen des Mittelalters, aus Rabelais und Molière, aus Diderot und dem Balzac der *Contes drôlatiques* spricht, und das nun seinen späten Sprössling wieder an sich zog und ihn — für ein Weile — von den Führern seiner Kampfes- und Leidensjahre, von Tolstoi, Michelangelo, Beethoven abzog? Es ist wohl dies. Es ist wohl das Bedürfnis, sich mit den nährenden Substanzen des

eignen Volkstums und der eignen Vergangenheit wieder zu berühren. Darüber hinaus aber ist es wohl das, was den nervösen, kränklichen, übersensitiven Intellektuellen Olivier zu Jean-Christophe, dem Bären aus den teutonischen Wäldern, trieb — die Sehnsucht, sich festzusaugen an einer urkräftigen Vollnatur mit ungebrochenen vitalen Energien.

Jean-Christophe und Colas Breugnon — im Grunde ist es doch dasselbe Wesen. Das historische Lokalkolorit des neuen Werkes betrifft nur die Oberfläche. Die zeitgeschichtlichen Züge sind auf das Unentbehrliche beschränkt. Man beachte das Motto: „*Bonhomme vit encore*". Es ist keine archäologische Rekonstruktion. Rolland hat in Colas Breugnon „*un Jean-Christophe français*" geben wollen.

* * *

Das gallische Lachen, das bei Rolland zum ersten Mal in Colas Breugnon anklingt, ist dann zur Grundnote geworden in dem satirischen Marionettenspiel, in dem uns Rolland seine Geschichtsphilosophie des Weltkrieges gibt, in „Liluli".

Liluli, die blonde Mädchengestalt, Lächeln auf den koketten Lippen, Musik in der betörenden Stimme, dahingleitend, wie von der Luft getragen, in ihrem blaugrüngoldenen Botticellikleid — dass ist die Illusion, die grosse Verführerin, die die Menschen um den Verstand bringt und in sinnlose Selbstzerstörung treibt. Nur einer ist ihr gewachsen, Polichinelle, der Hanswurst. Zu tausend Streichen aufgelegt, springt er in seinem abgeschabten braunen Samtanzug auf der Bühne herum wie ein schlecht gezogener grosser Hund. Ihn vermag Liluli nicht zu ködern: — *le rire est une arme contre l'Illusion.*

Schauplatz der Handlung: eine Halde im Gebirg, durchschnitten von einer Schlucht. *Dramatis personae?* Alle Typen der europäischen Weltbühne. Der Held? Ganz wie es sein soll: ein jugendlicher Liebhaber. Altair heisst er. Wie sein Freund Antarès, den wir später kennen lernen werden, ist er ein schöner Achtzehnjähriger mit langem Blondhaar, ein

Renaissance-Jüngling aus Peruginos Bildern. Rolland hat in ihm die Blüte der französischen Jugend versinnbildlicht. Altair hat sich in Liluli verliebt. Er folgt ihren Spuren, ohne die Geliebte je festhalten zu können. In die Sehnsucht nach der Illusion verloren, sieht er die Wirklichkeit nicht. Und der Hanswurst muss ihm die Augen öffnen und ihm die seltsamen Gestalten deuten, die über die Bühne schreiten. Dieser nackte Riese da mit den geschwellten Muskeln, ohne Kopf, vorwärtsstürmend und einen Schwaden von Blut- und Tiergeruch hinter sich lassend: — das ist das Leben. Der Greis mit der Binde vor den Augen, in gerader Linie vorwärtsschreitend und an den Bäumen anrennend: — das ist die Vernunft. Und hier der greinende Knirps, der unter Geheul und schlechten Spässen vor sich hintorkelt: das ist die Liebe. Nun stampft ein schwer bewaffneter und bepackter Kriegsmann heran, pustend und schwitzend, an der Spitze eines dröhnenden Heerhaufens: — der Friede. Die Freiheit, mit einer Fuhrmannspeitsche bewehrt, und die Gleichheit (mit einer Baumschere) halten mit Püffen und Schlägen die Truppe in Zucht. Am Ende des Zuges marschiert ein Kannibale in Lendenschurz und Zylinder: die Brüderlichkeit, — Arm in Arm mit einem Pfaffen, der seinen schwarzen Begleiter unterscheiden lehrt, wer seine Brüder sind, wer nicht. Die es nicht sind, darf er auffressen.

Altair bricht in verzweifelte Klage aus. Er will nichts mehr sehen. Alles was er geliebt und verehrt hat, enthüllt sich in grotesker Scheusslichkeit. Die Götter, an die er glaubte, sind Ungetüme und Fratzen. Wozu leben? „Für mich!" lispelt Liluli, die herangeschwebt ist und dem Jungen die Augen zuhält. Sie versenkt ihn in wonnigen Traum und lässt den Bewusstlosen auf ein Geschütz binden.

Viel Volk zieht unterdes über die Bühne. Ein behäbiger orientalischer Händler preist kleine Hausgötter an, vorzügliche Ware, jeder Geschmack berücksichtigt, hilft garantiert, im Dutzend billiger. Ob er sich nicht schäme vor dem Alten dadroben, fragt der Hanswurst den Trödler. Da streift er Kaftan

und Turban ab und steht in weissem Gewand da, mit schöngekämmtem weissen Haar und Bart. Es ist Maître-Dieu selbst. Bei sich hat er eine Zigeunerin im Harlekinsgewand aus Changeantseide: die Wahrheit. Sie wechselt ihre Farbe je nach der Laune der Vorübergehenden. Man kann sie rosa oder grau oder hoffnungsgrün oder blutrot haben. Alle Wünsche sollen befriedigt werden. Man darf die Kundschaft nicht brüskieren.

Die Szene füllt sich immer mehr. Zwei grosse Völker, aus entgegengesetzter Richtung kommend, bewegen sich aufeinander zu. Beide psalmodieren in verschiedenen Sprachen. Aus der Litanei der Gallipoulets hört man: . . . „*Saint Franc-Macon . . . Évolution, Révolution . . . Immaculée Conception*“ . . . und die Hurluberloches beten zu St. Kant, St. Krupp, „*saint Évangile selon saint Marx et saint Bismarck*“. Jetzt trennt die Völker nur noch die schmale Schlucht. Sie beäugen sich, bandeln miteinander an, erst spöttisch, dann freundschaftlich. Nun lagern sie sich an den Ufern und halten vergnügt gemeinsamen Schmaus. Schinken und Flaschen fliegen hinüber und herüber. Man trinkt sich zu. Es soll keine Grenzen mehr geben, Alle sollen von nun ab Freunde sein.

Aber die beginnende Verbrüderung, die im besten Zuge ist, wird gestört von einer kleinen Gruppe von Fettwänsten. Sie heben ein ärgerliches Schimpfen an. Wenn das so weiter geht, stöhnen sie, wird bald keiner mehr für uns arbeiten wollen. Die Haare möcht man sich ausraufen! Keine Reichen und keine Armen, keine Staaten und Nationen solls mehr geben? Welche Unverschämtheit. Der Pöbel hat weiter zu schuften, aber nicht zu tanzen und Brüderschaft zu trinken! Doch wozu bezahlt man sich denn betresste Diplomaten? Die müssen wieder Ordnung schaffen. Und die Diplomaten, nicht faul, trösten die Fetten: wir kennen die Spielregeln, lasst uns nur machen, wir bringen alles wieder ins Reine.

Es ist höchste Zeit für ihr Eingreifen. Denn schon haben die Arbeiter beider Völker eine Brücke über die Schlucht geschlagen. Eine Brücke — entsetzlich! Glücklicherweise gibt es

noch Polizeivorschriften. Eine Schildwache und ein Zollhaus an die Brückenköpfe! Ein Drehkreuz mit Zensor und Gendarm, damit niemand durchschlüpft. Und überhaupt muss die Brücke zuerst eingeweiht werden. Das besorgt ein Festredner, von oben bis unten mit Orden bepflastert, Mitglied sämtlicher Akademien und Friedensgesellschaften! Ein Hoch auf die Zivilisation! Ein Hoch auf den Völkerbund! Ohne Nation keine Gesellschaft der Nationen! Und ohne Krieg keine Nation. Lasst uns nur machen, ruft dieser „Bellipazist" der Menge zu: wir wissen euch weiss und schwarz, Recht und Macht, Krieg und Frieden weise zu mischen: *vous fabriquant des paix guerrières et des guerres pacifères, nous vous embellirons la nature si bien que vous n'y reconnaîtrez plus rien.*

Die Rede hat zündend gewirkt: die Massen sind begeistert. Blumenumwundene Kanonen fahren auf beiden Ufern auf. Die Fettwänste machen den Arbeitern Angst: schaut die dadrüben an! Die wollen uns an den Kragen. Aber noch immer wollen die Arbeiter nicht anbeissen. Da kommt Maître-Dieu in Uniform, hinter ihm die Wahrheit auf einem Thronsessel, aber gefesselt und dicht verschleiert, umgeben von einer Leibgarde von Bankiers, Journalisten, Diplomaten, die keinen an sie heranlassen. Und Meister Gott spricht zu den Gallipoulets: Manchmal lacht ihr über mich, aber ich bin euch doch gut, und will euch jetzt helfen. Es gibt für euch viel zu verdienen. Aber: idealisieren wir! Ich habe euch deshalb die Wahrheit mitgebracht, dazu Recht und Freiheit, Kapital uud Ideal — zu alldem das Monopol der Zivilisation. Im Grunde seid ihr alle kleine Heilige. Wer euch angreift, ist deshalb verflucht; ihn ausrotten, ist ein frommes Werk. Ihr seid angeriffen: die Wahrheit hat die Beweise dafür in einem versiegelten Umschlag. Aber das ist vorläufig noch geheim. Meine Diener sind da, um euch zu helfen.

Und dann geht Meister Gott über die Brücke. Er muss auch nach der andern Partei schauen und wechselt flugs die Uniform. Mittlerweile werden die Intellektuellen zum patriotischen Sän-

gerchor organisiert. Edle Tinte schwellt ihre Adern. Die Dichter werden uniformiert, schlagen die grosse Trommel und stimmen Blutgesänge an.

Aber nun die erschütternde Szene des Spieles. Liluli weckt den träumenden Altair mit Schmeichelworten. Ob er sie liebe? Die feindliche Rasse dort drüben wolle ihm seine Liluli rauben, wolle die Menschheit ins Dunkel zurückstossen. Wird er Liluli treu sein? für sie kämpfen? für sie, das Licht, die Menschlichkeit? Altair schwört es. Aber da sieht er den Gegner, auf den Liluli ihn hetzt: Antarès, der in der vordersten Reihe der Feinde steht, Antarès, die Blüte der deutschen Jugend. Ihn soll er töten? „Er war mein Genoss, mein Bruder, der meine jungen Träume teilte, mein Leid, mein Glück, mein Herz. Wir litten an den gleichen Ungerechtigkeiten, berauschten uns an denselben Hoffnungen, verbrachten unter Tränen und Gelächter die Nächte damit, das geheimnisvolle Zukunftsland zu erobern. Wir liebten uns rein. Unsere Geister hatten sich hochzeitlich erkoren. Er ist mein Alles, er ist mein Selbst." Aber Liluli entschwebt, neigt sich Antarès zu, vergiftet die heilige Freundschaft. Drohend blicken die Freunde sich an, die um dasselbe Trugbild buhlen — da wallt noch einmal ihre frühe Liebe auf, sie umschlingen sich in schmerzvoller Ahnung und seligem Erinnern, während Liluli aus der Luft höhnt: Erdrosselt euch für mich, ihr süssen Knaben! Mir muss man den Freund opfern. Fürs Vaterland! Und so vollzieht sich verbrecherischer Brudermord.

Und das Völkermorden rast auf. Staubwolken verdunkeln die Bühne. Die Höllenfanfaren der Zerstörung ersticken das Lachen des Hanswursts. Man hört nur noch Lilulis spöttische Weise:

Attends pour faire le malin
Et rire du destin . . . la fin.

Rollands aristophanische Phantasie ist eine Kritik der Menscheitsidole. Idole sind die Schlagworte der französichen Revolution; ein Idol die Vernunft, die blind in der Wirk-

lichkeit umhertappt; ein Idol die Geschlechtsliebe, schön nur in der poetischen Fälschung der Erinnerung; ein Idol die Vaterlandsliebe, Vorspann kapitalistischer Interessen; ein Idol der Kirchenglaube, der sich in den Dienst der militaristischen Machtpolitik stellt; ein Idol endlich die moderne Vergötterung des „Lebens", dieses dumpfen naturhaften Drangs, den kein geistiger Wille lenkt. „Wahn, Wahn, überall Wahn, wohin ich suchend blick in Stadt- und Weltchronik" — Hans Sachsens Resignation, die sich dem jungen Rolland in seiner Wagnerperiode eingeprägt haben mag, scheint das Fazit einer ganzen Lebensschau zu sein, die die Völker gegängelt sieht von dem Weibchen Liluli. Die Weltgeschichte: ein sinnloses verbrecherisches Getriebe von Marionetten, die die Illusionen an ihren Fäden tanzen lässt. Bleibt nichts? Eines bleibt, das rein und gross war: die Liebe derer, die Brüder waren im Geiste.

Wird die Zeit kommen, wo Altair und Antarès, befreit von Liluli, den Träumen der Jugend entschreitend, sich wieder begegnen werden beim Aufbau einer neuen Welt? Nur ein gemeinsamer Glaube könnte sie zusammenführen, könnte das Trümmerfeld der falschen Götzen wieder in fruchtbares Land umwandeln.

4.

PAUL CLAUDEL

Rolland und Gide, so verschieden ihr Temperament ist, gehören darin zusammen, dass ihre Kunst an der Auseinandersetzung mit dem Ideengehalt der Epoche erwachsen ist, dass sie von dem geschichtlichen Sinn des 19. Jahrhunderts durchtränkt ist. Sie prägen Strebungen der Zeit im Stoff ihrer Seele aus, und wirken durch dieses Ausdrücken wieder auf die Zeit zurück. Sie sind Künstler des repräsentativen Typus.

In Claudel stellt sich ein ganz anderer Typus des schöpferischen Menschen dar. Sein Gestalten scheint aus einer unterhalb des geschichtlichen Ideenstoffes liegenden Seinsschicht zu quellen. Sein Schaffen scheint nur unter dem Gesetz seiner inneren Notwendigkeiten zu stehen. Der erste Eindruck, den man von seinem Werk empfängt, ist der einer eigentümlichen Geschichtslosigkeit. Gleich einem Findlingsblock scheint es dazustehen, hart und ursprünglich wie der Granit der Vogesenberge, von deren Westhang Claudel kommt. Er wirkt unter den modernen Franzosen als der einzige ursprüngliche Dichter; ein echter und tiefer Dichter, für den die Dinge neu sind wie am ersten Tag.

Gewiss hat auch Claudel künstlerische Einflüsse aus Geschichte und Gegenwart empfangen. Äschylos, Virgil, Shakespeare, Bossuet, Baudelaire, Rimbaud, Villiers, Whitman, Maeterlinck, Wagner: — man hat ihre Spuren in Claudels Werk finden wollen. Aber es handelt sich hier doch nur um vereinzelte Anklänge in Technik und Stimmung, die der dichterischen Substanz äusserlich bleiben. Nur der Einfluss von Rimbaud hat tiefe Spuren in Claudels Ausdrucksform und

Sehart hinterlassen. Der Umfang dessen, was durch solches Erspüren von Einflüssen erklärt werden kann, ist bei Claudel geringer als bei fast allen modernen Dichtern, und wir lehnen es ab, das was uns in diesem bannenden Werk wie Posaunenton des Erzengels ans Herz hämmert, zu zerfetzen, bis uns nur zusammengewürfelte Fertigfabrikate des literarhistorischen Kramladens in der Hand bleiben.

* * *

Bis vor wenigen Jahren war Claudels Existenz und sein Werk so gut wie umbekannt. Seine ersten Werke erschienen nur in kleinen Auflagen. Auch der Sammelband *L'Arbre* (1901), der fünf Dramen brachte, blieb fast unbemerkt. Erst seit 1911 — in diesem Jahr erschien *L'Annonce faite à Marie* und die Sammlung der früheren Werke unter dem Titel *Théâtre* — hat Claudels Ruhm aufgehört, esoterisch zu sein. Heute umgeben den fünfzigjährigen Dichter die Huldigungen des offiziell anerkannten Ruhmes*.

Der junge Claudel selbst hat gewollt, dass Schweigen um seinen Namen sei. Rémy de Gourmont schrieb von ihm 1898: "Man hat immer die überragenden Menschen, sobald sie keine Freude daran finden, die Kultur zu lenken, ausserhalb der Kultur leben sehen. Dieser hier, dessen Name fast unbekannt ist, hat niemals seine Brüder gestreift; bei der ersten Gelegenheit ist er fortgezogen, hat sich scheu und wild in ein fernes Konsulat verbannt; als Höhle dient ihm eine verlassene Pagode, und seine Augen lässt er über gelbe Ameisen schweifen, sicher, dass sie seine Seele nicht sehen . . . Er hat sich eigenwillig in ein geheimes Grab verschlossen, ein Fakir des Ruhmes, der lieber unbekannt als unverstanden sein wollte. Diese Haltung ist schön und sie gibt uns Zuversicht. Die Losung des Schweigens, die der Dichter gab (er selbst, es stimmt wirklich), ist

* Und die Claudel-Mode ist auch schon da. Ein ironischer Reflex davon findet sich in François Mauriacs Roman *La robe prétexte* (1914), wo ein Künstler erklärt: *La Bible, Eschyle et Claudel nous dispensent de toute autre littérature* (S. 268).

seit sieben Jahren* mit einer wahrhaft vorbildlichen Ehrfurcht bewahrt worden, aber die, die darunter gelitten haben, dass sie schweigen mussten, werden mir vielleicht verzeihen, dass ich gesprochen habe." Auch noch lange nach Gourmonts Äusserung blieb Claudel ein fast ganz Unbekannter. Als Georges Le Cardonnel und Charles Vellay 1905 eine Umfrage über die zeitgenössische französische Literatur veranstalteten, erwähnten nur sechs von den hundert befragten Schriftstellern Claudel. Es waren Francis Jammes, André Gide, Marius-Ary Leblond, Eugène Montfort, Charles Louis-Philippe und Stuart Merrill. Gide sagte: „Gegenwärtig gibt es zwei Theater: ein wichtiges Theater, das geschrieben und nicht gespielt wird; und ein Theater, das gespielt wird und das gar nicht wichtig ist. Die Stücke von Claudel . . . sind wichtiger als die ganze Produktion von Capus und Donnay. Und man wird dessen sehr bald innewerden." Jammes, der Lyriker, äussert: „Paul Claudel taucht aus den indischen Meeren, gekrönt mit Korallen und goldenem Seegetier, strömend von jenem Urleben, worin wie eine Perle seine läuternde Seele gereift ist." Charles Louis-Philippe: „Er ist gross wie Dante. Warum kann man nicht, wenn man jemandem begegnet, ihm sagen: ‚Wissen Sie, dass wir einen grossen Genius haben, einen, der Dante gleich ist?' Claudel ist der grösste lebende Genius. Er hat alles Antike als Moderner neugeschaffen. Was er macht, ist royalistisch und katholisch. Was tut's? Er ist so gross, dass man nicht das Bedürfnis spürt, ihm zu widersprechen. Er ist irgendwie ein Elementares. Man glaubte, es gäbe Tolstoi und Ibsen. Nein! es gibt Claudel. Mit ihm verglichen verliert ein Verbreiter allgemeiner Bildung wie France viel von seiner Fülle, und tritt ins zweite Glied. Es ist unwahrscheinlich, wie wenig wir ihn kennen. Es gibt kaum dreihundert Leute, die den grössten Schriftsteller der Gegenwart kennen. Die Schriftsteller selbst kennen ihn nicht."

Auch Claudel selbst ist mit einem Beitrag in der Um-

* 1891 erschien Claudels erste Arbeit.

frage vertreten. Seine Antwort lautet: „Ich lebe, wie Sie wissen, weit von Paris, und bin nicht in der Lage, mir meine Meinung zu bilden über Modefragen, mag es sich nun um Literatur oder um Damenhüte handeln. Persönlich bin ich bestrebt, meine Gedanken auszudrücken in der ihnen gemässesten Form. Wenn das getan ist, ist alles für mich zu Ende, und das übrige geht mich nichts an und interessiert mich nicht. Mit anderen Worten: ich habe keinerlei allgemeinen Begriff vom Theater oder von der Dichtung, sondern ich betrachte die dramatische oder dichterische Form als Mittel, die sich dazu eignen, gewisse meiner Gedanken auszudrücken. ‚Was ist die Rolle des Dichters in der menschlichen Gemeinschaft*?' Ich glaube, dass er nicht einen speziellen Nutzen hat wie ein Bäcker, sondern einen allgemeinen: wie eine Turmuhr zum Beispiel. Als Denker und als Schriftsteller hat er zu denken und zu schreiben für das Publikum, für das Volk: und ‚für' bedeutet hier ‚an Stelle von'. Man schreibt immer an jemanden. Der Schriftsteller ist der, der an niemand schreibt. — Nachschrift. Als Dichter beanspruche ich nur ein Recht: das auf das Trema auf meinem e (*poëte*). Es ist mir niemals zugebilligt worden."

1914 hat Daniel Halévy einige Daten aus Claudels Leben mitgeteilt. Claudels Geburtsjahr ist 1868. Er wuchs auf in ungläubiger Umgebung. Im Jahre 1883 wurde er bei der Preisverteilung im *Lycée Louis-le-Grand* ausgezeichnet. Renan hielt die Festrede und verteilte die Preise. „*Je suis entré dans la vie un baiser de Renan sur le front*," hat Claudel später sagen können. Romain Rolland war, wie schon früher erwähnt, sein Schulgenosse Über seine Jünglingsjahre hat Claudel berichtet: „Ich lebte in der Unsittlichkeit und allmählich verfiel ich in einen Zustand von Verzweiflung. Der Tod meines Grossvaters, den ich während langer Monate an einem Magenkrebs hatte hinsiechen sehen, hatte mir einen tiefen Schrecken ein-

* So hatten Le Cardonnel und Vellay ein Thema ihrer Umfrage formuliert.

geflösst, und der Gedanke an den Tod verliess mich nicht. Ich hatte die Religion vollkommen vergessen und befand mich ihr gegenüber in der Unwissenheit eines Wildes. Den ersten Schimmer der Wahrheit fand ich, als ich auf die Bücher eines grossen Dichters stiess, dem ich ewigen Dank schulde, und der an der Bildung meines Denkens einen überragenden Anteil hat: Arthur Rimbaud. Die Lektüre der *Illuminations*, dann, wenige Monate später, der *Saison en enfer* war für mich ein entscheidendes Erlebnis. Zum ersten Mal öffneten diese Bücher einen Spalt in meinem materialistischen Kerker und gaben mir den lebendigen und fast physischen Eindruck des Übernatürlichen." Am 25. Dezember 1886 wohnte Claudel dem Weihnachtsgottesdienst in Notre-Dame bei: „Ich stand in der Menge, beim zweiten Pfeiler am Choreingang, rechts, an der Sakristeiseite. Und da vollzog sich das Ereignis, das mein ganzes Leben beherrscht. In einem Augenblick war mein Herz berührt und ich glaubte. Ich glaubte mit einer solchen Kraft des Angezogenwerdens, mit einer solchen Aufwallung meines ganzen Wesens, mit einer so mächtigen Überzeugung, mit einer solchen Sicherheit, die keinem irgendwie gearteten Zweifel Raum liess, dass seitdem alle Bücher, alle Überlegungen, alle Zufälle eines bewegten Lebens meinen Glauben nicht haben erschüttern, ja nicht einmal wirklich haben berühren können . . . Die Tränen und das Schluchzen war gekommen, und der so weiche Gesang des *Adeste* steigerte noch meine Bewegung." Nach Halévy waren aber mit der Bekehrung doch noch nicht alle Zweifel behoben. „Sein Denken widersetzte sich drei Jahre den Schwierigkeiten der Theologie." Danach hätte sich bei Claudel frühestens um die Wende von 1889 und 1890 die endgültige Zustimmung zum katholischen Dogma vollzogen. Damit trifft überein, dass das erste Drama, *Tête d'Or*, (1889 verfasst), noch ganz ausserchristlich ist.

* * *

Schieben wir alle Berichte beiseite und bemühen wir uns, Claudel aus sich selbst zu verstehen. Wir werden versuchen

nüssen zu bestimmen, wo Claudels zentrales Erlebnis liegt; zu verfolgen, wie dies Erlebnis sich ausgewirkt hat in Claudels Auffassung des Dichtertums, in seinem Welt- und Menschenbild, in seinem Lebensgefühl; und endlich zu zeigen, wie aus dieser Geistigkeit heraus die einzelnen Werke zu deuten sind.

Den Schlüssel zu Claudels geistigem Sein, zum innersten Raum seiner Seele und zur organisierenden Mitte seines Werkes, darf man in dem Grunderlebnis sehn, das in den *Vers d'Exil* gestaltet ist. Die *Vers d'Exil*, 1895 entstanden, sind ein Zyklus von zehn Gedichten, — die einzige strenggebundene Lyrik, die Claudel gegeben hat. Stofflich betrachtet sind diese Gedichte ein Beitrag zur Phänomenologie des mystischen Bewusstseins. Sie schildern in seinen einzelnen Stufen den Prozess, in dem die Seele und Gott zueinanderkommen. Dieser Prozess setzt ein in dem Zeitpunkt, wo der Seele die sinnliche wirkliche Welt schal geworden ist, weil in der tiefsten Seelenschicht eine richtende, herrische Stimme zu reden angefangen hat

Je ne sais plus jouer! Je n'ai plus de plaisir
A travailler, je n'ai plus de plaisir à rire!
Comme un homme inquiet le mot qu'il vient d'écrire,
J'oublie, et mon attente est longue et mon loisir.

Le jour et par la nuit la lampe d'or m'étonne,
Si je mange, le pain me reste entre les dents,
Je parle et je me tais; je suis sourd et j'entends,
Et le dernier, l'orgueil lui-même m'abandonne.

Car un jour j'ai senti bouger dans l'épaisseur
Sous l'homme et le plus bas où le vivre se fonde,
La réclamation de l'entraille profonde.
Depuis lors je connais le désir sans douceur.

Suprêmement assis entre l'âme et le ventre,
Juge sagace avec l'épée et l'examen,
Il enjoint: si je parle, il ne répondra rien,
Mais il faut obéir comme le cercle au centre.

Je jure ce soleil que rien ne peut changer
Mon dessein et la route où je chemine et souffre,
Femme, or par terre, feu au loin, détour et gouffre,
Et que le pain ne peut paître la faim que j'ai.

Et que tout l'or ne peut combler mon avarice,
Ni l'eau désaltérer ma bouche, ni la mort,
Ni le temps, ni l'éternité finir encor
Mon obsécration, ma joi et mon supplice!

Auf der nächsten Stufe schliesst die Seele sich von der äusseren und inneren Erfahrungswelt ab, um ganz der inneren Stimme lauschen zu können. Sie ruft jenes geheimnisvolle Du an, sie gibt ihm alle Namen und muss es endlich Gott nennen:

Bruit de l'homme, pas, cris, rires, appels, devant,
Derrière, chants, amours, rixes, marchés, paroles!
Je te veux étouffer, ô peuple en moi mouvant!
Tais-toi, sonore esprit! Éteignez-vous, voix folles!

Bruit de la mer! bruit de la terre! bruit du vent!
Murmure au bois profond, l'oiseau chante. Frivoles
Jours! Dors, passé! Que veux tu encore, enfant?
Fleur de ce monde-ci, referme tes corolles.

Et toi aussi, tais-toi, cœur, taisez-vous, soupir!
Le vieux murmure en moi dure et ne peut finir,
Tout s'est tû. Viens, ma nuit! Viens t'en, l'ombre de l'ombre!

Viens, silence sacré et nuptial! soleil
De mon âme, viens paix! Viens amitié! Viens nombre!
Viens avec moi, viens, mon Dieu, viens, ardent sommeil!

Die Seele ist ergriffen von dem geheimen Gott. Sie fordert jetzt, dass er sich entschleiere und ihr den Weg weise:

L'inexorable amour me tient par les cheveux.
Puisque je suis à toi, découvre-moi ta face!
Puisque tu tiens mes mains, que veux-tu que je fasse?
Toi qui m'as appelé, dis-moi ce que tu veux.

Noch einmal hat sich die Seele aufgebäumt gegen die furchtbare Gewalt ihres Gottes. Aber dann bleibt ihr nichts mehr als die bedingungslose Hingabe:

Tu m'as vaincu, mon bien-aimé! Mon ennemi,
Tu m'as pris dans les mains mes armes une à une.
Et maintenant je n'ai plus de défense aucune,
Et voici que je suis un devant vous, Ami!

Ni le jeune Désir, ni la Raison qui ruse,
Ni la Chimère ainsi qu'un cheval ébloui,
Ne m'ont été loyaux et e sûrs: tout m'a trahi!
Et ni mon lâche cœur ne m'a servi d'excuse.

J'ai fui en vain; partout j'ai retrouvé la Loi.
Il faut céder enfin! ô porte, il faut admettre
L'hôte; cœur frémissant, il faut subir le Maître,
Quelqu'un qui soit en moi plus moi-même que moi.

Ayez pitié de moi qui suis ici, cieux, sphères?
J'ai devancé l'appel des Morts; je suis présent.
Juste juge, Éternel, Dieu Saint, Dieu Tout-Puissant,
Me voici tout entier entre vos mains sévères!

* * *

Das Ringen der Seele mit Gott und die Unterwerfung unter ihn — dieses Drama, das in den zuckenden, drängenden, aufstürzenden Rhythmen der *Vers d'Exil* geformt wird — ist das bestimmende Grunderlebnis Claudels. Von hier aus nur begreift man die Auffassung von der Funktion des Dichters, die Claudels Schaffen zugrunde liegt. Der Dichter ist Lautwerdung der göttlichen Stimme, ist Sprachorgan des Geistes. „Und aus diesem Geist und diesem Sausen, das Du in mich gelegt hast, sieh da hab ich viele Worte gemacht und erfundene Geschichten und Personen zusammen in meinem Herzen mit ihren verschiedenen Stimmen." Völlig abgewiesen ist hiermit die moderne subjektivistische Sehart, für die der Dichter der Kün-

der der zufälligen Erregungszustände seines Ich ist. Claudels Auffassung des Dichters ist mythisch. Wenn der Dichter, funktionell betrachtet, das Organ des göttlichen Geistes ist, so kann die Substanz der Dichtung nur die Beschreibung, Ausrufung, Deutung der göttlichen Weltschöpfung sein. Der Dichter deutet die Welt, in ihm deutet sich die Welt. „Wenn du sprichst, o Dichter, sprichst du von jedem Ding den Namen aus, in einer wundervollen Aufzählung. Wie ein Vater nennst du es geheimnisvoll in seinem Grunde, und wie du damals an der Schöpfung mitwirktest, so jetzt am Da-sein. Jedes Wort ist eine Wiederholung." „Du erklärst nichts, o Dichter, aber alle Dinge werden uns durch dich erklärbar!" Diese Auffassung des Dichterberufs ist nicht psychologisch, sondern metaphysisch. Sie kommt aus derselben Schicht wie die magischen Vorstellungen von der Macht des Wortes, das im Reich des Werdens Wirbel erzeugen und Gestalten aufrufen kann. Die Lehre von der Dichtkunst ist für Claudel zugleich Lehre von der Welt und von Gott. Claudels dunkle *Art poétique* (1907) enthält eine Theologie und eine Kosmologie.

Die moderne intellektualistische Weltauffassung ist dynamisch. Sie denkt das All als eine Verschlingung von Kraftwirkungen. Claudels sinnenhafte Weltvorstellung ist statisch. Sie ist verwandt mit der des altorientalischen und des mittelalterlichen Menschen. Nicht Spiel ewig sich wandelnder Kräfte ist die Welt, sondern festgefügter Bau, stereometrischer Kosmos. Es gibt ein absolutes Oben und Unten, eine absolute Mitte und einen absoluten Grund. „Ich bin hinabgestiegen bis auf den Grund, der die Wurzel aller Festigkeit ist, ich habe die Basis berührt, die unterhalb des Fundaments ist." In Claudel lebt dasselbe kosmische Raumgefühl wie in dem Weltgebäude Dantes oder in den Worten der Genesis: *Igitur perfecti coeli et terra et omnis ornatus eorum.* Die Welt ist ein Bau, in dem jeder Stein seinen unverrückbaren Platz hat. „Alles hat seinen Platz, der nicht ein andrer sein kann, alles ist bereitet und bestimmt." Die Welt steht in einer ewigen Ordnung.

Grade dadurch, dass jedes Ding in der Welt einen bestimmten Platz hat, nimmt es an der Welttotalität teil. Alle Dinge sind „miteinander", sind „zusammengeboren". Claudels *Art poétique* enthält einen „*Traité de la Co-naissance du monde*", wobei der Gleichklang zwischen *co-naissance* und *connaissance* symbolisch ausdrücken soll, dass die Welt erkennen nichts anderes bedeutet, als ihres „Zusammengeborenseins", d. h. ihrer an dem wechselseitigen Sich-ergänzen aller Dinge entstehenden Totalität, innezuwerden. Das Erkennen ist ein Zusammenschauen aller Dinge. Die Natur betrachten, heisst den Zusammenhang gewahr werden. Die Natur ist ein Zeichensystem, aus dem eine Lehre abgelesen wird. „Jeder Baum hat seinen Charakter, jedes Tierchen seine Rolle, jede Stimme ihren Platz in der Symphonie; wie man sagt, dass man Musik begreift, so begreife ich die Natur, wie einen ausführlichen Bericht, der nur aus Eigennamen bestünde; je länger Weg und Tag werden, um so tiefer dringe ich in die Darstellung der Lehre ein. Vor Jahr und Tag habe ich mit Entzücken entdeckt, dass alle Dinge in einem bestimmten Zusammenklang da sind, und jetzt wird die geheime Verwandtschaft, kraft deren sich das Schwarz dieser Fichte dem Hellgrün jener Ahorne vermählt, von meinem eignen Blick allein bewiesen, und indem ich den vorzeitlichen Plan wiederherstelle, nenne ich meinen Besuch eine Durchsicht. Ich bin der Besichtiger der Schöpfung, der Nachprüfer der daseienden Dinge; die Festigkeit dieser Welt macht meine Seligkeit aus. In gemeinen Stunden bedienen wir uns der Dinge zu einer Nutzung; wir vergessen das reine Sein an ihnen; aber wenn ich nach langer Mühe quer durch Äste und Gestrüpp mittags meinen denkwürdigen Einzug in die Lichtung halte, wenn ich dann meine Hand auf die glühende Kruppe des lastenden Felsens lege, dann ist der Einzug Alexanders in Jerusalem der Ungeheuerlichkeit meiner Feststellung vergleichbar." Wenn die Vorstellung von der wandellosen Zugehörigkeit jedes Dings zu seinem Platz das Moment der in sich ruhenden Begrenztheit in Claudels Weltbild vertritt, so

wird die Starrheit dieses an die Seinslehre der eleatischen Schule erinnernden Denkens bei Claudel doch wieder überwunden durch das Moment der Aufeinanderbezogenheit der Dinge kraft ihres Zusammengeborenseins. Und dieses Moment kann sich nun wieder zu der Vorstellung des heraklitischen Fliessens steigern, so dass in Claudels Weltbild auf eigenartige Weise die sich scheinbar ausschliessenden Denkmotive des unbewegten begrenzten Seins und der Kontinuität verschlungen sind. „Vom grössten Engel, der Dich sieht, bis zum Kiesel der Strasse, und von einem Ende Deiner Schöpfung bis zum andern hört der Zusammenhang nicht auf, ebensowenig wie zwischen Seele und Leib . . . So setzt das Wasser den Geist fort, und trägt ihn und ernährt ihn, und zwischen allen Kreaturen bis zu Dir ist wie ein flüssiges Band."

* * *

Für unsere Betrachtung, die nicht die Weltanschauung des Dichters beurteilen, sondern sein geistiges Sein erkennen will, besitzt Claudels Weltbild Bedeutung in dem Masse, in welchem es seinen dichterischen Ausdruck bestimmt. Von diesem Blickpunkt ist wesentlich bedeutsam Claudels Überzeugung von der Allverbundenheit der — an ihren unvertauschbaren Platz gebundenen — Einzeldinge durch ein gemeinsames Fluidum, ein „flüssiges Band". Mit dieser Überzeugung ist nämlich zugleich gegeben, dass in einem Ding Beziehungen, Hindeutungen, Ausstrahlungen auf ein anderes enthalten sein können; dass ein Ding ein anderes bezeichnen, belichten, vertreten kann; dass ein Ding Bild und Symbol für ein anderes wird. So ist die Bildersprache und die Symbolik, deren Ursprünglichkeit und Fülle den künstlerischen Wert von Claudels Dichtung trägt, verwurzelt in seiner Weltschau.

An zwei Beispielen — den Vorstellungen „Menschenleib" und „Baum" — mag diese Beziehung zwischen Metaphysik und Symbolik und die thematische Verwendung der Symbole in Claudels Kunst verdeutlicht werden.

Claudels Geistigkeit verdankt ein hauptsächliches Element ihres Pathos der Art, wie in ihr der menschliche Leib gesehen ist. Diese Sehart mutet primär an in dem Sinn, wie jeder grosse Bildner die menschliche Gestalt neu sieht und sehen lehrt. Eigentümlich bestimmt ist sie dadurch, dass Claudel im Leibe, am Leibe das geistige Gesetz — und das heisst etwas anderes und mehr als die geistigen Vorgänge — des Menschen sieht. Diese Sehart kann wohl zur Allegorie führen, ist aber in ihrem Ursprung und in ihrem ersten Ausdruck eine reflexionslose Einheit diesseits aller Allegorie. In der Art, wie Claudel den Leib sieht, ist nichts von der konventionellen edlen Geste, sondern eine ursprüngliche oft bestürzende Naturnähe und eine schlichte Kindlichkeit. Beides kommt aus dem sachlichen Zwang der Vision und widerspricht aller geschmackvollen, aufgeschönten, schablonenhaften Vergeistigung. „Einmal wirst du den Mund öffnen und dem Gewicht deines Kopfes erliegen und dich in den Tod setzen. Und von den Tieren fressen die einen, was auf der Erde wächst; und die andern verschlingen sich gegenseitig, Aber wo ist der Halt des Menschen? Der auf seinem Bauch das Siegel seiner Geburt trägt?“ „Ich bin dein Weib, und du kannst nicht machen, dass ich es nicht bin! Ein einziges unzertrennliches Fleisch, die Berührung durch die Mitte von uns beiden . . .“ Nachdem Anne Vercors seine Tochter Violaine dem Jacques Hury zur Ehe gegeben hat, spricht er zu seiner Frau: „Sieh, so nimmt man uns unsere Kinder und wir bleiben allein, die alte Frau, die sich von etwas Milch und einem kleinen Stück Kuchen nährt, und der Alte, dessen Ohren voll weisser Haare sind, wie das Herz einer Artischocke.“ Anne Vercors ruft den Abend an: „Und jetzt ist es Abend, und die Sonne führt die Menschen und die Tiere zurück wie mit einer Hand. Ah! ah! Jetzt breite ich die Arme aus in den Strahlen der Sonne wie ein Schneider, der Stoff abmisst. Jetzt ist es Abend! Hab Mitleid mit jedem Menschen, Herr, in diesem Augenblick, wo er seine Aufgabe fertiggemacht hat und vor Dich tritt wie ein Kind, dem man die Hände nachsieht!“

Diese unreflektierte Schau des Leibes kann sich dann in verschiedenem Mischungsverhältnis mit Gedanklichkeit tränken: „Ich nehme an, Besme, dass du dein Herz gezähmt hast und dass du es führst, wohin du willst, wie das grasfressende Rind, das ein Kind auf dem graden ebenen Wege fortführt. Ich selbst habe es zu meinem Herrn gesetzt und ich horche auf es wie auf einen blinden Greis, der mit unerklärlicher Weisheit begabt ist. Es ist uralt in meiner Brust, und seit dem Anfang des Menschen setzt dies da unter meiner fünften Rippe den Schlag des immerwährenden Herzens fort."

Die Schau des Leibes als der geistige Gesetze offenbarenden Gestalt kann dann zuletzt rein allegorisch und abstrakt werden: „Glaubt ihr, dass der Leib dem Vater Noah gleichgültig war, als er die Arche baute? Ist sie gleichgültig, die Zahl der Schritte von der Pforte zum Altar, und die Höhe, zu der dem Auge erlaubt ist, sich zu heben, und die Zahl der Seelen, die die beiden Seiten der Kirche beherbergen? Denn der heidnische Künstler machte alles von aussen, und wir machen alles von innen wie die Bienen, und wie die Seele es für den Leib macht: nichts ist so seelenlos, alles lebt, alles ist Danksagung." Wie hier die Massverhältnisse des Menschenleibes dem gotischen Dom zugrunde gelegt sind, so deutet Claudel aus ihnen das Gesetz des menschlichen Zusammenlebens: einige Menschen sind „aufgeschlossen für den Geist, wie die Höhlung der tiefen Brust, dieses Chors der körperlichen Kirche, wie die Nüstern, die sich ausweiten über dem Weihrauch. Und andere Menschen sind wie die fleissigen Füsse, und die Hände, und wie die Augen, die suchen und prüfen, und wie das Hirn, und das ganze Weltall ist der Stoff ihrer Tätigkeit. Und wie der Einzelkörper die Nahrung zwischen seinen Kiefern zermalmt, und sie aufnimmt in die Lagerräume und tiefen Werkstätten des Magens, der Leber und der Därme, so nimmt der soziale Körper auf, so scheidet er aus und verdaut. Und was ist der König, das heilige Ding, das zwischen allen Menschen ist, der König, wenn nicht das in die Mitte der Organe ge-

setzte Herz? . . .“ Endlich bildet Claudel nach den Gesetzen des Leibes den Rhythmus seiner lyrischen und dramatischen Rede. „O mein Sohn, als ich ein Dichter war unter den Menschen, erfand ich diesen Vers, der nicht Reim noch Mass hatte, und ich bestimmte im Geheimnis meines Herzens diese doppelte und gegenseitige Tätigkeit, durch die der Mensch das Leben einsaugt, und, im Akt des Ausatmens, ein geistiges Wort zurückgibt.“ Claudels dichterische Sprache nimmt ihre Gesetze nur von der körperlichen Funktion des Atmens. Für die Hellerauer Aufführung der „Verkündigung“ hat Claudel Anweisungen gegeben, in denen es heisst: „Die von mir angewandte Einteilung in Verse hat ihren Grund im Stocken während der Rede und im Ein- und Ausatmen; sie schneidet sozusagen die Sätze nicht in gedanklich geordnete, sondern in Erregungseinheiten und wird, meine ich, dem Darsteller seine Aufgabe erleichtern. Wenn man genau hinhört, wie einer spricht, merkt man, dass ungefähr in der Mitte des Satzes an keineswegs immer gleicher Stelle, die Stimme ansteigt, und dass sie sich dann gegen den Schluss hin senkt. Auf diesen beiden Zeitmassen beruht meine Schreibweise.“ *)

* * *

Wie dem menschlichen Leib so kommt dem Baum im Werke Claudels die Bedeutung zu, Symbol, Zeichen, Hierogramm des Geistes und seiner Gesetzlichkeit zu sein. Auch hier ist die Bedeutung nicht nachträglich durch Reflexion auf die sinnliche Gegenwart übertragen, sondern sie ist mit dem sinnenhaften Sehen unteilbar verbunden, ist gegeben in dem Akt der unmittelbaren geistig-leiblichen Schau.

Ein Beispiel mag zeigen, wie Claudel den Baum sieht. Es ist den Landschafts- und Städtebeschreibungen der *Connaissance de l'Est* entnommen. „Am heissen Tag und während des langen Mittags öffnet der Kokosbaum seine Palmen und spreizt sie aus in einer glücklichen Verzückung, und an dem Punkt,

*) Das Claudel-Programmbuch (1913), S. 70.

wo sie sich teilen und auseinanderstreben, setzen sich wie Kinderschädel die dicken grünen Köpfe der Kokosnüsse an. So macht der Baum die Gebärde, sein Herz zu zeigen. Denn die unteren Palmzweige halten sich, während er sich bis zum Grund öffnet, müde und hängend, und die mittleren spreizen sich nach jeder Seite, soviel sie nur können, und die oberen, zurückgebogen wie einer, der nicht weiss, was er mit seinen Händen anfangen soll, oder wie ein Mensch, der zeigt, dass er sich ergeben hat, machen langsam ein Zeichen." Wenn diese Beschreibung den unmittelbaren Gesichtseindruck wiedergibt, in dem das Bild des Baumes schon im Entstehen mit der sinnlich-geistigen Gestalt des Menschen zusammengeschaut ist, so entwickeln sich auf dieser visuellen Grundlage, je nach dem Einströmen des denkenden und betrachtenden Geistes, mannigfache dichterische Formen der Baumsymbolik.

Der Baum ist zunächst Bild für den einzelnen Menschen. Die Berechtigung dafür bietet schon seine Gestalt: „Der Baum allein in der Natur ist vertikal wie der Mensch, aus einem typischen Grunde. Ist der Mensch nicht ein Baum, der wandelt? Wie er sein Haupt erhebt, wie er seine Zweige zum Himmel breitet, so gräbt er seine Wurzel in die Erde. Ich werde sie aufdecken: ich will mich neigen und meinen Fuss mit meinem Finger berühren." In dem Wachstum des Baumes ist das geistige Lebensgesetz des Menschen versinnbildlicht. „Seit dem Paradiese, und so wie Jonas am Tag der Busse Ninives, wie Elias in seinem Schmerz, hat der Mensch immer als Wächter bei seinem Gebet und als Beschützer seiner Wasser den Baum gehabt; den Baum, der treibt, und der, ein Wachstum der Einheit, der Ausdruck ist für das Harren in der Zeugenschaft." „Wie der Baum im neuen Frühling jedes Jahr, getrieben von seiner Seele, das Grün erfindet, dasselbe, das da ewig ist, wie er aus nichts sein spitzes Blatt erschafft, so ich Mensch: ich weiss, was ich schaffe; das Treiben und diese Geburtskraft selbst benutze ich, ich bin Meister, ich bin in der Welt, ich übe in allen Richtungen meine Erkenntnis aus."

Mit dem Baum verglichen wird die Gemeinschaft der Gläubigen, „dieser fruchttragende Baum aller Menschen, den der eucharistische Same hervorbringt". Geistliche Bedeutung gewinnt der Baum bei Claudel, wie in den Astkreuzen der Spätgotik, durch die Beziehung auf das Marterholz Christi. „Mein Gott, ich sehe den vollkommenen Menschen auf dem Kreuz, vollkommen auf dem vollkommenen Baum." Als der chinesische Kaiser (in *Le repos du septième Jour*) aus dem Totenreich wiederkehrt, ist das Zepter in seinen Händen zum Kreuz geworden. In reichster Verschlingung treten hier die drei Hauptmotive von Claudels Symbolik: Leib, Baum, Kreuz, auf. „Hier ist das Zeichen Zehn, die Gestalt des menschlichen Kreuzes! Wie ein Mensch, der aufwacht, wie ein junger Mann, der die Welt misst, wie ein Taucher, der, bis zum Grunde hinab gestiegen, wieder aufsteigt und die Arme ausbreitet, so breitet das hehre Wahrzeichen zur einen Seite und zur andern seine Äste aus . . . Hier ist der erhabne Schnittpunkt, in welchem der Himmel mit der Erde zusammengefügt wird durch den Menschen. Hier ist das Gericht zwischen der Rechten und der Linken, die Trennung von Höhe und Tiefe. Hier ist die Darbringung und das Opfer! Hier ist die allerheiligste Mitte, der Mittelpunkt, von dem gleichmässig die vier Linien auseinanderstreben, hier ist der unaussagbare Punkt. Beschaue dieses Zeichen, o Welt!"

Die Bedeutung des Baumsymbols in Claudels Werk lässt verstehen, warum Claudel die erste Gesamtausgabe seiner Dramen *L'Arbre* genannt hat.

* * *

Dass Claudel seine Schau symbolisch ausdrückt, dass er z. B. den Menschen als Baum oder den Baum als Menschen sieht, das hat, wie oben dargelegt, seinen geistigen Grund in Claudels Weltbild, seinen tiefsten seelischen Grund aber hat es darin, dass der Dichter in der konkreten Gestalt kein

Genügen findet. Jedes Ding ist ihm zugleich mehr als es selbst. Jede Einzelform ist welthaltig.

Der Inhalt von Claudels Lebensgefühl ist, begrifflich gefasst, das Streben nach dem Absoluten. Weil dies Streben das bestimmende Gesetz seines Wesens ist, sieht er darin die Wesensbestimmung des Menschen überhaupt. „Der Mensch trägt in sich das Grauen vor allem, was nicht das Absolute ist." Das Absolute kann bei Claudel nicht mit „das Unbedingte" übersetzt werden, weil in „absolut" für den Lateiner die Begriffe Lösung, Auflösung, Erlösung mitschwingen.

Das Streben nach dem Absoluten ist nun wieder bei Claudel nicht teilhaft, sinnlich oder seelisch, zu verstehen. Es beherrscht auch die Ebene der sinnlichen Schau. „Weder die glückliche Ebene, noch die Harmonie dieser Berge, noch die liebliche Farbe des grünen Laubwerks auf der goldenen Ernte tut dem Auge Genüge, das nach dem Licht selbst verlangt." In unserm planetarischen Dasein ist das Absolute nirgends zu fassen. Aber doch gibt es irdische Regionen, die uns von der verwirrenden Fülle der Erscheinungen befreien und uns das Absolute im Gefühl näher bringen. So das Meer. Daher bei Claudel der stete Zug zum Meer. „O Meer, du bist's! Ich kehre zurück. Kein Busen ist so gut wie die Ewigkeit, keine Sicherheit ist vergleichbar dem unbegrenzten Raum. Unsere Kunde von der Welt beschränkt sich jetzt auf diejenige, die uns das Antlitz des Mondes bringt, das sich jeden Abend zu unsrer Linken erhebt. Ich bin befreit von der Veränderung und der Verschiedenheit. Keine andern Wechselfälle gibt es hier als die des Tages und der Nacht, nichts Auszusagendes als den Himmel, zu dem die Augen aufschaun, keine Wohnstätte als den Busen dieser grossen Wasser, die den Himmel spiegeln. Läuternde Lauterkeit! Hier, mit mir, ist, um uns Absolution zu erteilen, das Absolute." Ausser dem Meer bietet die Natur noch eine andere Erfüllung für das Absolutheitsstreben: die mütterliche Erde. Im Schlaf verwirklicht sich für Claudel die innigste, lösende Berührung mit der Erde. „Wie ein kleines

Kind mit Augen ohne Pupillen, das wimmert und mit schwacher Hand die Brust seiner Amme knetet, so verbeisst sich der schlafende Mensch mit einem grossen Seufzer wieder in die tiefe Erde. Alles ist lautlos, denn es ist die Stunde, wo die Erde zu trinken gibt, und keines ihrer Kinder hat umsonst wieder nach ihrem freigebigen Busen gegriffen; der Arme und der Reiche, das Kind und der Greis, der Gerechte und der Schuldbeladne, und der Richter mit dem Gefangenen, und der Mensch wie die Tiere, alle zusammen trinken sie, wie kleine Brüder! Alles ist Geheimnis, denn dies ist die Stunde, wo der Mensch mit seiner Mutter in Verbindung tritt. Der Schläfer schläft und kann nicht erwachen, er hält das Euter und lässt nicht locker, dieser Schluck gehört ihm noch.“ Von den Jahreszeiten ist dem nach dem Absoluten sich sehnenden Menschen der Winter die gemässeste. „Die Erstarrung des Winters ist da, leb wohl, o schöner Sommer, die Entrücktheit und die Ergriffenheit des Bewegungslosen ist da. Ich ziehe das Absolute vor. Gebt mich nicht mir selbst zurück. Hier ist die unerbittliche Kälte, hier ist Gott allein.“

Die Sehnsucht nach dem Absoluten gibt als nie fehlende Begleitung dem ganzen Werk Claudels einen aus Trauer und Jubel gemischten dröhnenden Klang, wie ein lang festgehaltener Orgelton. Eine Erschütterung, gefärbt von Trauer und Jubel, aber einheitlich, und jenseits beider — das ist die Stimmungsgrundlage von Claudels Lebensgefühl. „Das Leben ist ein ewiges Sturmwetter, eine Wollust des Todes.“ Die Trauer ist bei Claudel nicht eine dem Individuum anhaftende Schwermut, sondern ein das All durchwaltendes Gesetz, in dem Leid und Zeugung geheimnisvoll verknüpft sind; nicht subjektiver, sondern objektiver Weltschmerz. „Es gibt eine Empfängnis in der Freude, ich gebe es zu, es gibt eine lachende Schau. Aber damit du, Freund, dieses Gemisch von Seligkeit und Bitternissen verstehst, das der Schöpfungsakt mit sich führt, will ich dir zu dieser Stunde, wo eine düstere Jahreszeit anhebt, die Traurigkeit des Wassers erklären. Vom Himmel

fällt die gleiche Träne, von der das Lid überfliesst. Schiebe die Schuld deiner Trübsal nicht auf die Wolke, nicht auf diesen Schleier dunklen Gusses. Schliesse die Augen, horche! Der Regen fällt. Auch die Eintönigkeit dieses beharrlichen Geräusches reicht nicht hin zur Erklärung. Es ist die Schwermut der Trauer, die in sich selbst ihren Grund trägt, es ist das geschäftige Wirken der Liebe, es ist die Mühe bei der Arbeit. Die Himmel weinen auf die Erde, die sie befruchten. Nicht der Herbst und nicht der bevorstehende Fall der Frucht, deren Samen sie nähren, zieht diese Tränen aus der Winterwolke. Der Schmerz ist der Sommer, und in der Blüte des Lebens dies Aufknospen des Todes."

* * *

Dieses Lebensgefühl, das nach dem Absoluten begehrt, drängt zur transzendenten Wirklichkeit. Das ewig unruhige Herz kann die Ruhe nur finden in Gott. Gott ist der Angelpunkt von Claudels Weltschau und Werk. „Man glaube nicht" — schreibt Jacques Rivière — „Claudel eine kalte Bewunderung widmen zu können. Nicht die Beistimmung unseres Geschmackes wünscht er, sondern er fordert unsere Seele, um sie Gott darzubieten; er will unsere innerste Zustimmung erzwingen; er will uns, uns selber zum Trotz, der Verworfenheit des Zweifels und des Geniessertums entreissen."*) Gott ist in Claudels Denken die erste Ursache und der erste Beweger der Welt. Aber dieser Quell alles Seins ist ein persönlicher lebendiger Gott. „Ausser den Asketen und den Mystikern" — sagt Joseph de Tonquédec in seiner tiefgehenden Studie über Claudel — „haben wenige Schriftsteller sich tiefer als Claudel vom Gotteserlebnis durchdrungen und tiefer in Gott verschlungen gezeigt. Ich sage Gotteserlebnis und nicht das Erlebnis vom Göttlichen, wie man es bei vagen Spiritualisten findet. Claudels Gott ist nicht eine Theorie, nicht ein Prinzip, sondern eine unerbittlich konkrete und deutliche Ge-

*) Jacques Rivière, *Études*, S. 115.

stalt.“ Claudel hat nichts zu tun mit den verschwommenen Gottesvorstellungen der modernen Religiosität. „Er führt uns“ — fährt Tonquédec fort — „mitten ins Herz der positivsten Religion: der katholischen, apostolischen und römischen Religion. Sein Gott ist nicht nur der Urheber der Natur . . . er ist der Gott der Heiligen und der Asketen, der Propheten und der Mystiker, der Priester und der Kommunikanten. Der Dichter hat sich ja nicht unter dem Himmelsgewölbe bekehrt, sondern in Notre-Dame, während der Weihnachtsvesper. In die Kirche zurückgekehrt, fühlt sich Claudel dort zu Hause ebenso wie in der Natur. Er fühlt und denkt als Katholik . . . Die Sammlerliebhaberei, das Stöbern in bizarren Archäologien, die Suche nach neuen Reizen, die Blasiertheit einer perversen Sinnlichkeit, die oft bei Huysmans auftaucht, fehlt ganz bei ihm. Das religiöse Gefühl hat hier eine grössere Offenheit, eine anhaltendere Aufrichtigkeit, mehr Gesundheit und mehr Tiefe. Die christliche Dichtung Claudels ist intensiv erlebt worden, ehe sie geschrieben wurde: man fühlt, dass sie mit Erfahrung geladen ist.“

In der Ode „*Magnificat*“ prägt sich Claudels Gottesglaube charakteristisch aus: „Sei gebenedeit, mein Gott, der Du mich von den Götzen befreit hast und machst, dass ich nur Dich allein anbete, und nicht Isis und Osiris, oder die Gerechtigkeit, oder den Fortschritt, oder die Wahrheit, oder die Gottheit, oder die Menschheit, oder die Naturgesetze, oder die Kunst, oder die Schönheit; und der Du allen diesen Dingen dazusein erlaubt hast, die nicht sind oder die nur die Leere sind, die Deine Abwesenheit zurückgelassen hat.“

* * *

Claudels Bild des Menschen ist bestimmt von diesem Gotteserlebnis. Während für das Griechentum, die Renaissance und alle modernen Hellenismen der Mensch im Mittelpunkt der Welt steht und aus seiner leiblich-gestalthaften Schönheit und Vollendung die Welt gedeutet und gewertet wird, lebt in Claudel

die transzendente Sehart Asiens und des Christentums, die das übersinnliche Sein Gottes in den Mittelpunkt setzt und aus ihm den Menschen deutet; die ihm seine Selbstherrlichkeit nimmt, um ihm das Teilhaben an der Gotteswirklichkeit zu schenken.

Der Mensch hat für Claudel nur soviel Wirklichkeit und Wert, als er durch Gott und für Gott existiert. Seinen höchsten Wert verwirklicht der Mensch im Bekennen und Anerkennen, dass er Gott gehört, und dass er sich ihm zurückgeben muss. „Nichts ist für den Menschen gemacht, sondern der Mensch ist für das gemacht, was ihn gemacht hat." Sich Gott weihen, sich ihm darbringen im Arbeiten, im Leiden, im Sterben: dass muss dem Menschen oberstes Gesetz und letztes Glück sein. „Zurückerstattung" (*restitution*) ist bei Claudel der rituelle Ausdruck für die Rechtshandlung, in der das Geschöpf sich zurückgibt. Den äussersten Gegensatz dazu findet Claudel in dem egoistischen Weltverzicht der Buddhisten: „Das ist das letzte und satanische Geheimnis, das Schweigen des in seiner Weigerung verschanzten Geschöpfes, die blutschänderische Ruhe der Seele, die auf der ihr Wesen ausmachenden Besonderung sitzt." Claudel verlangt andere menschliche Haltung. „Jedes Geschöpf ist entstanden durch die Aufprägung der göttlichen Einheit auf den ungeformten Stoff, und es ist so das Bekenntnis selbst, das es seinem Schöpfer ablegt, und der Ausdruck des Nichts, aus dem jener es gezogen hat. Darin besteht der Atmungs- und Lebensrhythmus dieser Welt, zu deren Priester der mit Bewusstsein und Wort begabte Mensch eingesetzt ist, um sie zu weihen und darzubringen, ebenso wie er sein eigenes der wesenhaften Gnade vereintes Nichts weihen und darbringen soll, durch die kindliche Hingabe seiner selbst, in einer liebenden hochzeitlichen Wahl." Der Tod ist der letzte feierliche Ritus, in dem der Mensch sich seinem Schöpfer wiedergibt. Claudels Werk ist eine Glorifikation des Sterbens. „Ist es der Zweck des Lebens, zu leben? Sollen die Füsse der Gotteskinder angebunden sein an diese elende Erde? Nicht

leben ist der Zweck, sondern sterben, und nicht das Kreuz zimmern, sondern es besteigen, und das, was wir haben, mit Lachen verschenken. Darin ruht die Freude, darin die Freiheit, darin die Gnade, darin die ewige Jugend! Und Lob sei Gott, wenn das Blut des Greises auf dem Opferlinnen neben dem des Jünglings nicht einen so roten, so frischen Fleck macht, wie das des jährigen Lamms. Welchen Wert hat die Welt neben dem Leben? Und welchen Wert das Leben, wenn nicht um es zu verschenken? Und warum sich quälen, wo es so einfach ist zu gehorchen?"

Der Claudelsche Mensch ist hineingeboren in einen gesetzlich geordneten, um Gott als Mittelpunkt geordneten Kosmos. Sein Wunsch, seine Sehnsucht ist: in die Notwendigkeit einbezogen zu werden, und „das Gesetz zu erfüllen" (*accomplir la loi*). „Lass mich notwendig sein; lass mich einen anerkannten und gebilligten Platz stark ausfüllen." Claudels Menschen können sich nicht im Geniessen vergessen. „Die Sonne und ich haben gearbeitet, Seite an Seite, und was aus unserer Arbeit sprosst, geht uns nichts an. Die meine ist getan. Ich habe mich der Notwendigkeit vereint, und jetzt möchte ich mich in ihr auflösen. Der Friede, für den der ihn kennt, die Freude und der Schmerz gehen darein ein zu gleichen Teilen." Jeder Mensch hat eine eigne Aufgabe. „Man wird nur geboren, wenn man zu einer bestimmten Form verpflichtet ist." Nicht jeder ist zur Arbeit oder zum Kampf berufen. Von Violaine wird gesagt: „Als ich fortging, sah ich in ihren Augen unter den Blumen dieses Frühlings die Berufung zum Tode aufsteigen wie eine feierliche Lilie." Diese gesetzbestimmte Welt ist durchwebt von dem obersten Gesetz und der obersten Tugend der Gerechtigkeit! „Gerechtigkeit! Gerechtigkeit! Ich halte mich vor dem Weltall, und ich sehe es, und alle Dinge dauern durch die Gerechtigkeit." Nicht den heroischen, nicht den heiligen: den gerechten Menschen preist Claudel. Das Notwendige muss getan werden: dieses Bewusstsein verlässt Claudels Menschen niemals. Nach dem Tode seiner Tochter sagt

Anne Vercors: „Hat man wohl den Glöckner benachrichtigt? Auch Stroh wird nötig sein. Auf dem Speicher muss Haferstroh sein." Darauf Jacques Hury: „Alter! Deine Tochter legt man in die Grube, und da hast du das zu sagen? Aber der Greis, wie der Geizhals, der sich an seinem Suppennapf die Hände wärmt, hat an sich selbst allein genug." Anne Vercors: „Es muss alles getan werden! Es muss alles getan werden, so wie es nötig ist!"

So zeigt sich Claudels geistiges Sein entfaltet zu einem ganzen in sich geordneten Kosmos; zu einem Erkenntnisgebäude, in dem eine Metaphysik und eine Symbolik, eine Theologie und eine Anthropologie nebeneinander wohnen. Man versperrt sich das Verständnis Claudels, wenn man diese Architektonik seines Denkens glaubt umgehen zu können. Aber man würde noch mehr fehlgreifen, wollte man über dem Denker den Dichter Claudel vergessen.

o o o

Claudels Dichtung in ihrer ganzen Fülle auszubreiten ist in den Grenzen dieser Betrachtung nicht möglich*. Auf die Lyrik (*Cinq grandes Odes*, 1913; *Deux poèmes d'été***, 1914) und die lyrisch-beschreibende Prosa (*Connaissance de l'Est*, 1900) einzugehen, dürfen wir uns auch deshalb um so eher versagen, weil sie sich dem künstlerischen Verstandnis am leichtesten erschliesst. Wir beschränken uns auf die nach Umfang und Wert gewichtigste Gabe der Claudelschen Kunst, die Dramendichtung. Auch hier verbietet sich eine gleichmässige Behandlung. Es muss genügen, eine Deutung der schwer ver-

* „*Pour parler dignement de Claudel, il faudrait tout dire à la fois et présenter son œuvre entière d'un seul coup, dans sa somptuosité, dans sa complexité infinie et dans son unité profonde. Mais mieux vaudrait se taire.*" *Rivière, S.* 63.

** Darin die lyrische „*Cantate à trois voix*" und das köstliche Satyrspiel *Protée*, das Claudel als komischen Dichter zeigt.

ständlichen Frühwerke zu versuchen und durch den Nachweis der inneren Bezüge zwischen ihnen und den späteren Dramen das Wesen der Claudelschen Kunst zu erhellen.

Das erste Drama, *Tête d'Or*, gedruckt 1891 in hundert Exemplaren, geschrieben 1889, also nach der blitzartigen Erleuchtung des Weihnachtstages von 1886, aber vor der endgültigen Besitzergreifung des katholischen Glaubens, wie sie sich in den *Vers d'Exil* von 1895 spiegelt, steht, wie erwähnt, noch ganz ausserhalb des christlichen Gedankens. Das umfassende theozentrische Weltbild, das die späteren Stücke beherrscht, besass Claudel noch nicht, als er *Tête d'Or* schrieb. *Tête d'Or* ist die Tragödie der Welt ohne Gott, ohne Offenbarung, ohne Gnade. In *Tête d'Or* werden zunächst gegeneinandergestellt der an der Schwelle des Jünglingsalters stehende Knabe Cebes und der wenige Jahre ältere Simon Agnel: jener der junge Mensch, dem die Welt ein beängstigendes verschlossenes Geheimnis ist, dieser der durch Leid und Kampf gereifte, der sein tiefes Ich gefunden hat, „dieses Ding, das keine Frau heiratet, keine Mutter wiegt, kein Vertrag verpflichtet; es wachte in mir, mit offenen Augen; dieses Ding bleibt allein, und wie ein strenger Vater kümmert es sich nicht um unser Spiel, sondern mitten in uns ist es taub, wie eine Raupe, begraben in der Seide ihrer Wandlung, und es befiehlt, gleich dem Bauch, dem man nicht ungehorsam sein kann". Zerschlagen von der trostlosen Trauer der Welt dringt Cebes stürmend in Simon Agnel: er soll ihm helfen. Simon Agnel stellt die Bedingung, dass Cebes sich ihm für immer verpflichte. Cebes kniet vor ihm, huldigt ihm, muss seinen Kopf an Agnels Brust bergen. Heisse Tropfen fallen auf Cebes' Haar. Es ist Agnels Blut, durch das das Treuverhältnis zwischen dem dienenden und dem herrschenden Mann besiegelt wird. Hier streift Claudel einen heidnischen Ritualismus des Eros. Agnel: „So wird der Mann, obwohl er keine Brüste hat, seine Milch auszuströmen wissen . . . Mein Freund, so grüssen wir uns, du und ich, der ich ein Gefäss voll heissen Blutes in der Finsternis trage,

wie zwei Verwandte, die sich über den Tod hinaus in der ewigen Nacht wiedererkennen, ohne sich zu sehen und sich aufeinanderwerfen, strömend von Tränen." Cebes: „Bist du ein Traum?" Agnel: „Nein, glaube es nicht. Jedoch ich bin ein Mensch, der lebt." Majestät und König sind jetzt die Namen, mit denen Cebes Agnel nur noch nennen kann. Und Agnel weiss von sich, er wird der grosse Täter werden. Aber im Vorgefühl der Taten, die von ihm verlangt werden werden, überfällt ihn noch einmal eine tiefe Mutlosigkeit. Er sucht Trost. Aber nicht im Himmel, sondern bei der mütterlichen Erde. „O Nacht, Mutter! Zermalme mich oder verstopfe mir die Augen mit Erde! Mutter, warum hast du den Ton meiner Augenlider gespalten! Mutter, ich bin allein! Mutter, warum zwingst du mich zu leben? Ich wollte lieber, dass morgen im Osten die feuchte Erde nicht rot würde! O gute, verdichte dich noch! Ich kann nicht! Sieh mich, mich, dein Kind! Und du, o Erde, ich fühle dich mit meinem ganzen Leib! Mütterliche Nacht! Erde!"

Der Schauplatz des zweiten Teils ist ein ferner Kaisersaal. Cebes liegt krank auf seinem Lager in der Nacht. Um ihn Schläfer am Boden. Der alte Kaiser tritt ein, barfuss, erregt, stöhnend. Er ist allein zurückgeblieben mit der Prinzessin und den Wächtern. Alle andern haben sich dem Feind gestellt. Schrekken ist über Stadt und Land, zur Stunde wird die letzte Schlacht geschlagen. Die einzige Hoffnung ist der neue unbekannte Heerführer, Goldhaupt, des Cebes herrscherlicher Freund, derselbe, der früher Simon Agnel hiess. Das bittere Schicksal will, dass Cebes jetzt sterben muss, wo er den Ruhm des Lebens erkannt hat. „Der, der lebt und seine beiden Füsse auf die Erde setzt, was neidet er denn den Göttern?" Schwer verrinnt die Nacht, kaum erhellt durch den Tanz der Prinzessin, und belastet durch die Klage der Männer, die im Leben keinen Sinn mehr zu finden vermögen und den unwahrscheinlichen Sieg mehr als die drohende Vernichtung fürchten. Da kommt der Bote und kündet Sieg. Der Feind geschlagen und

vernichtet. Das tat Goldhaupt, der Fürst, „seltsam durch seine Schönheit, geschmückt mit wunderbaren Taten", der durch Blick und Wort in jedem den Willen erweckte, jeden losriss von Weib und Werkstatt, jeden zu Liebe und Dienst zwang. Goldhaupt tritt ein. Der Kaiser und alle neigen sich dem Siegerjüngling. Aber er entlässt sie. Er muss allein sein mit Cebes, dessen Gruss ihm einzig den Sieg wert macht. Und nun wird er um die Erfüllung betrogen, denn Cebes sagt, dass er sterben wird. Und Cebes selbst wird betrogen, denn der heldische Freund kann ihm nicht helfen, so sehnend er ihn beschwört: „Ich flehe dich an, Soldat, goldner Führer, o mein Bruder mit dem leuchtenden Haar!" Goldhaupt weiss: „Der Mensch hat nur die menschliche Stunde . . . Hoffe nicht! . . . Jetzt gehst du in das Schlachthaus, Lamm reif für die vollständige Liebe." In der letzten Not und der Angst, die Zeit könnte nicht mehr reichen, gesteht Cebes: „Ich liebe dich, Goldhaupt! . . . Diese Belohnung war mir verheissen: im andern bin ich unglücklich gewesen, doch dich habe ich erreicht, in der letzten der Stunden . . . Aber wie kostbar warst du, o mein Leben, da ich nur mit dir die Liebe habe erkaufen können!" Aus der Beseligung der Liebe rafft den Knaben Cebes der Tod. Über die Zerschlagenheit und Gleichgültigkeit des Schmerzes zwingt sich Goldhaupt hinaus. Tod oder Herrschaft sind für ihn jetzt die einzig übrigbleibenden Möglichkeiten. Den in den Saal zurückflutenden Höflingen und fetten Bürgern tritt Goldhaupt gegenüber und fordert die Herrschaft. Sein Schwert wirft er ihnen vor die Füsse. Durch die Gewalt seines Willens allein setzt er durch, dass die aufgeblasenen Schreier still werden, die Meuternden zurückweichen, das Volk sich ihm beugt. Den alten Kaiser, der die macht- und leblos gewordene Autorität verkörpert, streckt er nieder. Er hält dem Volk seine Erniedrigung vor, seine Unwissenheit, seinen Weiberdienst, sein leeres Reden. Das Schwert wird er über ihnen aufrichten, über die Länder wird er sie führen, auf dass sie die Erde in Besitz nehmen. Er muss der Herrscher sein, weil

das sein Schicksal und seine Sendung ist. Das Volk huldigt dem neuen König mit der goldnen Mähne.

Im dritten Teil ist die Szene eine Hochebene an den Grenzen Europas. In Felle gehüllt, auf der Flucht vor den Menschen, verzehrt die Prinzessin ein erbetteltes Stück Brot. Ein fahnenflüchtiger Soldat, entwichen aus der in der Tiefe tobenden Schlacht, reisst ihr das Brot weg, schlägt sie und nagelt sie mit den Händen an einen Baum, dass sie den Tieren ein Frass werde. Da kommt ein klagender Zug den Berg hinauf: der auf den Tod verwundete Kaiser Goldhaupt wird von seinen Treuen, die den Feind noch einmal geschlagen haben, hergebracht. Sterbend nimmt er von ihnen Abschied und entlässt sie. Da stört ihn der Schmerzensschrei der gemarterten Prinzessin auf. Mit letzter Kraft rafft er sich auf. Seine Arme kann er nicht mehr heben. Mit den Zähnen reisst er die Nägel aus, die die Hände der Prinzessin durchbohren. Sie trägt ihn zurück auf sein Todeslager. In einem Anfall bitteren Zweifels verachtet er sein ganzes Leben. Aber er dringt durch zum dionysischen Rausch: er betet die scheidende Sonne an, und stirbt in der Sehnsucht nach Vereinigung mit ihr. In seinem letzten Röcheln hat er noch den herbeieilenden Generälen befohlen, dass die Prinzessin Königin sein soll. Noch kann sie sich in die Krönungsgewänder hüllen lassen und den Toten küssen, dann stirbt auch sie.

* * *

Tête d'Or ist ein üppig wucherndes Jugendwerk, manchmal ungleich, unwahrscheinlich, ungebändigt; aber von starker Wirkung. Typische Grundverhältnisse zwischen Mensch und Mensch werden hier gestaltet. Das Unterscheidende gegegen die späteren Werke ist dies: Wohl kennen die handelnden Menschen Augenblicke der Schwäche und der Verzweiflung und der Haltlosigkeit. Aber sie stehen auf sich selbst. In diesem ersten Werk weisen die Menschen die „Fabeln der Mütter" ab, sie wissen von keinem jenseitigen Gott, sondern nur von dem Gott im Menschen. *Tête d'Or* ist ein Hymnus

auf den heldischen Mann, der der Welt Gesetze gibt und tragisch untergeht. So nimmt dieses Drama in Claudels Werk eine einzigartige Stellung ein. Es hat ein dem aller übrigen Dramen entgegengesetztes Vorzeichen. Von der Kosmologie und Theologie der späteren Werke ist es noch fast ganz unberührt. Die religiöse Stimmung ist nicht christlich, nicht griechisch. Sie ist heidnisch, aber von einem erdhaften Heidentum, das unterhalb aller geschichtlichen Formen durch die Welt und die Zeiten fliesst. „O Cebes, du bist einem Menschen begegnet, den die Götter lieben! — Welche Götter? — Sie erwählen aus den Kindern der Menschen die, die sie wollen. Sie führen sie!" „Du bist vor mir niedergekniet . . . bleib, dass ich dir als Altar diene! Komm und lehne deinen Kopf an die Höhlung meiner Brust. — Ich bete zu dir und ich grüsse dich." „Sterbend presste sie meine Hand auf ihre Wange, und küsste sie, die Augen auf mich geheftet. Und sie sagte, dass sie mir Weissagungen singen könnte wie eine alte Barke, die ans Ende des Meeres gelangt ist." Einige Kritiker behaupten, *Tête d'Or* sei schon aus der katholischen Überzeugung heraus geschrieben. Claudel habe in apologetischer Absicht zeigen wollen, wie das Menschenleben sich gestalte, wenn es der christlichen Sinngebung entbehre. Diese Behauptung klingt wenig überzeugend. Die Erdfrömmigkeit, die männliche Liebe, der Rausch des Herrschertums, das Grauen vor dem Tode — all das ist mit dem leidenschaftlichen Beben gestaltet, wie es nur aus eigenem Erleben kommt.

Tête d'Or liegt in zwei Fassungen vor, die sich nicht in wesentlichen Zügen unterscheiden. In der zweiten Fassung — 1894/95 geschrieben — sind die Volks- und Pöbelszenen verstärkt und die Liebesszenen zwischen Cebes und *Tête d'Or* geschwächt. Hinzugekommen ist eine Szene, in der Simon Agnel Cebes vor einen Baum führt, der sein Trost, sein Gott, sein Lehrer gewesen ist. Hier ist die Quelle der Baumsymbolik, die Claudels ganzes Werk durchzieht.

Die treibenden Kräfte in dem nächsten Werk *La Ville* sind die Fragen nach der Erkenntnis, nach der Weltanschauung, nach der Ordnung der Gesellschaft. *La Ville* ist Claudels dunkelstes Werk und bedarf mehr als die späteren einer Analyse. Das ist von allen Dramen Claudels das am stärksten gedanklich belastete.

In Isidore de Besme hat Claudel den Menschen gezeichnet, der sich Macht und Reichtum erobert und darüber den Sinn des Lebens verloren hat. Seinem Lebensekel stellt Claudel den Chor junger Männer und Frauen gegenüber, die in Isidores Garten inmitten von Paris Sonnenuntergang und Mondaufgang feiern in der Berauschung von Schönheit und Glück. Ihnen gibt Besme das Wissen preis, das ihn bedrückt: Nichts ist. Es gibt nichts Besseres als das Nichtsein. Die andern suchen ihn von dem Alpdruck dieses Gedankens zu befreien, vergebens. Wenn Besme den Geist in dem Moment seiner grössten Entfernung von der Natur bedeutet, so hat Claudel in dem Mädchen Thalie ein noch gar nicht aus der Natur losgelöstes Menschenwesen geben wollen. Thalie, das Kind der primitiven Rassen, die schweifende Tänzerin, kommt in den Kreis, um sich einem Manne zu geben, der sie nehme und alle Tage mit ihr wohne. Der Dichter Cœuvre weiht sie im Zeichen der Sterne sich zum Weibe. Er zelebriert den urmenschlichen Ritus der Eheschliessung als kosmische Feier, in der der Mensch den Tod überwindet. Diesen Hochzeitsjubel zerreisst Bavon de Besme, Isidores Bruder. Er hat Weib und Kind verlassen, um Thalie zu folgen, und flucht nun dem menschlichen Geschick, weil er allein weiterleben muss, der ohne dieses Weib nicht leben kann.

Im zweiten Akt finden wir Bavon als Maurer an einem Neubau wieder, in einem Arbeiterviertel des Pariser Südens. Eine Revolution bereitet sich vor. Die Armen und Geknechteten lehnen sich auf. Den Reichen, den Bürgern ist Tod und Brand geschworen. Der Führer der Bewegung ist Avare. Überall schürt er den Hass der Unterdrückten. Er tötet Bavon, weil

er, obgleich in Arbeiterkleidung und in Arbeiterbeschäftigung, doch einer aus dem andern Lager ist. Mit Bavons Leiche tritt er zwischen die Vertreter des besitzenden Bürgertums und der um ihr Recht kämpfenden Arbeiter und macht den Verhandlungen ein Ende. Sie wollen keine Überläufer. Der Hass zwischen den zwei Rassen soll unauslöschlich sein. Die Arbeiter wollen einen idealen Zukunftsstaat errichten, „eine Stadt für den Menschen", und ihr Name soll sein Gerechtigkeit. Dann bricht der Kampf los. Dynamit, Brand, Sturm verwüsten Paris. In dem Trümmerfeld meditiert einsam der dritte der Brüder de Besme, Ligier. Er allein lebt noch von den dreien. Isidore ist in tiefster Trostlosigkeit erloschen. So von Tod und Schrecknissen umstellt, ringt Ligier mit seinen Gedanken, und ringt sich durch zu ihrem Sinn: die Wahrheit existiert! Sie ist uralt. „Die Sonne beharrt in ihrer Tugend, und jedes Ding trägt seinen Sinn für immer." Dieser Aktschluss gemahnt an die Philosopheme des *Art poétique*.

Der dritte Akt zeigt in dem zerstörten Paris den Generalstab des siegreichen Arbeiterheeres. Zehn Jahre des Kampfes und der Greuel haben den Widerstand der alten Welt gebrochen. Avare triumphiert. Er hat alle seine Versprechungen gehalten. Aber er ist innerlich zu Ende. Er geht fort in die Einsamkeit. Mit nichts Lebendigem will er mehr Gemeinschaft haben. Und auch die andern Führer der Revolution erliegen dumpfer Trübsal. Sie wissen nicht, was nun geschehen soll. Der so heiss ersehnte und erkämpfte Tag ist gekommen, und die Freude will sich nicht einstellen. Die Ziele fehlen. Es ist Ostermorgen. Allem Hohn und Spott zum Trotz hat sich die alte Religion erhalten. Die Glocken tönen von Notre-Dame. Man erzählt sich, dass ein wundertätiger Priester durch das Land zieht, als König, Engel, Gesetzgeber. Er erscheint unter den Siegern und sagt Worte der Weisheit. Nach ihm kommen drei Männer, Geweihte, und predigen dem Volk. Einer davon ist Ligier. Die drei Geweihten sprechen von der Erkenntnis Gottes. Die Liebe Gottes, die Furcht Gottes, der Geist Gottes.

wie die Tradition der Kirche sie darbietet, werden in erhabner Verkündigung dem harrenden Volk zuteil. So schliesst das Drama mit dem Geläut der Messe, zu deren Feier die erschütterte Menschheit strömt.

„Was gibt es Besseres als den Menschen? Es gibt keinen Gott, der ihn aufwiegt!" — das war die Losung gewesen, mit der die neue menschliche Gemeinschaft, die „Stadt" der Gerechtigkeit, hatte gegründet werden sollen, Claudel wollte in *La Ville* zeigen, dass das Leben der Menschen auf dieser Erde ein elendes ist, unter welcher Gesellschaftsordnung es auch sei, wenn die Menschheit die göttlichen Gesetze zurückstösst. Das ist wohl der Grundgedanke des Werkes, das im übrigen sehr viel Rätselhaftes dem Verständnis in den Weg legt.

* * *

Wie von *Tête d'or* hat Claudel von *La Ville* zwei Bearbeitungen gegeben. Die erste Fassung stammt aus dem Jahre 1890 und wurde 1893 in 200 Exemplaren gedruckt. Die zweite Fassung, 1897 niedergeschrieben und 1901 in *L'Arbre* gedruckt, zeigt eingreifende Veränderungen. Zunächst ist die Gestalt des Isidore de Besme deutlicher gezeichnet. Er lebt inmitten der Stadt als ihr heimlicher Herrscher. Nach seinen Gedanken vollzieht sich ihr Leben. Für ihn geschieht alle Arbeit in der Stadt. Aber er geniesst seine Herrschaft nicht, denn ihn bedrängt der Gedanke des Todes. Er ist hypnotisiert von dem Wissen darum, dass er einmal nicht mehr sein wird. Die Tänzerin Thalie ist in der zweiten Fassung vertreten durch Lâla, wie Thalie ein naturnahes junges Weib. Doch hat der Dichter ihr den Zauber des Fremdländischen genommen, der Thalie umgibt. Sie ist glücklich, „denn die Sonne ist den Menschen für den Tag gegeben, und der Mond für die Nacht". Isidores jüngerer Bruder Lambert (statt Bavon) wirbt um sie, sie verspricht sein Weib zu werden, bricht aber dann ihr Versprechen, um sich dem Dichter Cœuvre an den Hals zu werfen. Damit ist Lamberts Existenz gebrochen. Dem Ruf zur Reorganisation

des zerrütteten Staatswesens, der an ihn gelangt, entzieht er sich, da Lâla nicht sein Weib werden will.

Der zweite Akt spielt auf einem Kirchhof. Lambert ist Totengräber geworden. Lâla kündigt ihm den Anbruch der neuen Ordnung an, in der es keine Armen mehr geben wird. Weil Cœuvre sich nicht in den Dienst der Revolution stellen wollte, hat Lâla ihn und den Sohn, den sie ihm geboren, verlassen. Lâla vertraut auf die Zukunft: eine Stadt wird erstehen, in der es keine Gesetze geben wird, sondern wie die Biene ihre Zelle hat, wird sich jeder sein eigenes Gesetz machen. Auch Avare, der Arbeiterführer und Theoretiker der Revolution, steht unter dem starken Einfluss von Lâlas Natur. Sie erkennt keine Bindungen an, aber dafür hat sie die unbeirrbaren Instinkte des Naturwesens. Sie weiss, dass die Frau der Erde näher ist, als der Mann. Sie will Prophetin des neuen Volkes sein. Avare und Isidore de Besme treten einander nun gegenüber als Vertreter der neuen und der alten Gesellschaft. Isidore de Besme verlangt, dass das Volk wieder seine Arbeit aufnimmt. Er verteidigt die alte Weltordnung, nach welcher die Menschen für Geld ihre Arbeit verkaufen. Das Elend der Ausgebeuteten ist kein Einwand gegen sie. Alle Dinge sind gerecht verteilt. Die Hungernden haben die Begierde, die Satten den Ekel. Wer in Knechtschaft lebt, hat dafür eine tägliche Aufgabe, also einen Sinn in seinem Dasein, und wer die Freiheit besitzt, bezahlt sie mit unausweichlichem Trübsinn. Denn was sieht der, der frei ist? „Die Ausdehnung des Ortes, die Dauer der Zeit." Seine Trübsal ist wie die Einsamkeit des Todes. Es gibt aus ihr kein Entrinnen mehr. „*Par la connaissance je me suis placé hors de la connaissance; par l'intelligence je suis hors de la compréhension des hommes.*" Isidore de Besme verkörpert das isolierte todbringende Denken. Aber seine scheinbar unwiderlegliche Erkenntnis muss zerschellen an der unmittelbar überzeugenden Fülle des Lebens selbst. Das drückt der Dichter aus, indem er Lâla auf Isidores trostlose Weisheit antworten lässt. Sie spricht aus, dass das Menschenleben nur dann Sinn

gewinnt, wenn es nicht auf den Besitz von Dingen geht, sondern auf den Kontakt, den Akkord mit anderen menschlichen Leben. „Aber der Bund und die Hochzeit, die ein Mann mit einer Frau schliesst, ist ungenügend, und die Liebe erschöpft sich wie die Freundschaft. Wie die Note die Reihe ohne Ende einschliesst und ihre mitklingenden Töne, so ruft jeder Mensch, um seine ganze Seele zu leben, vielfältige Akkorde herbei. Und das Gesetz soll gefunden werden, durch das sich kein Mensch einer unbesieglichen Harmonie entziehen kann, und nichts in ihm soll verloren und eitel sein. Und so ist die Stadt, die wir errichten werden ...“ Lâla prophezeit eine Ära der vollendeten Organisation der Gesamtmenschheit, „in der Architektur ihrer Glieder und dem Dienst ihrer Organe, in der Fülle der Gerechtigkeit, in der Macht des Lebens und in der unerschütterlichen Gemeinschaftlichkeit“. Cœuvre ist diesem utopischen Willen gegenüber der kontemplativ und mystisch gerichtete Mensch, für den die Dinge den Charakter der Heiligkeit haben, allein weil sie der grossen Ordnung des Daseins angehören. Die Harmonie der Welten mit dem Schrei der Arbeit zu zerreissen, das Walten der ewigen Gesetze mit dem Eifer des Bessermachenwollens zu verwirren, ist ihm Sakrileg. Für Avare aber ist die Notwendigkeit nicht wie für Cœuvre das transzendente Gesetz, mit dem es gilt in Harmonie zu leben, sondern Gebot des eignen Innern, das verwirklicht werden will an dem Material der bestehenden Welt. „Wie ein Adler, der geboren wird, werde ich mein Ei mit dem Kopf durchstossen.“ Avare ist der Typus des dämonischen Täters. Er geht fort, um den Sturm zu leiten. Jetzt teilt Besme dem Cœuvre sein letztes Geheimnis mit: sein Leben hat er der Erkenntnis geopfert, der lückenlosen Ursachen-Erforschung, um endlich das Wunderbare inne zu werden: „es gibt eine Wissenschaft unter der Wissenschaft, und wir wollen sie Unwissenheit nennen ... Alle Dinge sind unerklärbar. Jedes Ding ist, in dem es sich unterscheidet, und sitzt, als ein einmaliges, auf einem unmittelbaren Prinzip.“ Besme nimmt von Cœuvre Abschied

und liefert sich dann der anstürmenden Menge aus, die ihn tötet.

Der dritte Akt hat als Schauplatz die Trümmer der Stadt. Wie in der ersten Fassung legt Avare Würden und Willen ab und geht, nach vollbrachtem Tun, in die Einsamkeit. Seine Kampfgenossen krönen Ivors, Cœuvres Sohn, zum Herrscher. Auf ihn geht also die Verantwortung der Leitung des ihm anvertrauten Volkes über. „Was ist die Funktion des Fürsten?" fragt er sich. Das Wohl der Menge, das Glück seines Volkes? Nein. Glück ist nicht im Genuss, im Wohlsein zu suchen, sondern im Opfer. Keine menschliche Person ist Zweck in sich selbst, und doch soll es die Gesamtheit aller, die Gesellschaft sein? Wie ist das möglich? Cœuvre, der Greis, erscheint, um die Zweifel zu lösen. Nach einem Leben mystischer Verzückung in der Stille hat er eine neue Geburt erfahren, er ist Priester, Bischof, geworden. Er erklärt das so: „Der, der seine Seele in sich trägt, nicht wie eine Kuh, die auf ihren Füssen wiederkäut, sondern wie eine jungfräuliche Stute, den Mund brennend vom Salz, das sie in der Hand ihres Herrn genommen hat, wie könnte er sie zusammenschnüren und sie zwingen, die grosse schreckliche Sache, die sich bäumt und schreit, im engen Stall seines persönlichen Willens, wenn durch die Spalten der Tür mit dem Morgenwind der Duft des Grasplatzes kommt? Durch was für Gänge hat sie mich nicht geführt? Was für Arbeiten wurden uns nicht auferlegt? Und endlich bin ich hierher gelangt, wo ich bin." Und Cœuvre kündet von seinem Gott, vor dem es kein Entrinnen gibt, weil er überall ist, unsichtbar, unverkennbar, unüberhörbar, furchtbar. Er will die Liebe des Menschen, und deshalb lässt er ihn in der Liebe des Weibes keine Befriedigung finden. „Das Herz kennt seine Berührung." Dieser Gott hat die Inkarnation vollzogen. Nie wird die Menschheit das Antlitz vergessen können, das auf dem Schweisstuch der Veronika abgedrükt war. Ivors und die Seinen unterwerfen sich dem orthodoxen Credo, dessen Bedeutung als Bestimmungsgrund des sozialen Daseins dann von

Cœuvre erläutert wird. Noch einmal erscheint Lâla, die ewige Verführerin, die ewig die festen Gedanken verwirrt, ewig die Süssigkeit verspricht, aber nun zur Auflösung hinabgezogen wird. Ivors führt sein Volk in die neue geistgegründete Welt: „Wir werden uns niederlassen in der Mitte der Stadt, und wir werden die Gesetze aufstellen."

Die Vergleichung ergibt, dass das Drama in der zweiten Fassung gedanklich viel tiefer durchgearbeitet ist als in der ersten. Der Sinn der Gestalten ist deutlicher geworden. Die Figur der Lâla (Thalie der ersten Fassung) ist stärker herausgehoben. Sie verkörpert das Weib, das durch seine Triebhaftigkeit der Schicht des vitalen Seins näher ist als der Mann, das aber den Sinn der übervitalen, der Geistes- und Gotteswerte nicht in sich fasst. Der entseelten Erkenntnis Isidors ist Lâla überlegen durch ihre naturhafte Lebendigkeit, den umstürzenden Täter Avare kann sie befeuern, weil der ewige Wechsel der Trieb ihrer verantwortungslosen Natur ist; den an Weibesliebe versklavten Lambert kann sie in den Tod treiben; aber Cœuvre, der priesterliche und ordnungssetzende Mann muss sich von ihr lösen, um seinen Weg nach oben finden zu können. Lâla ist die gesetzlose und zersetzende Vitalität, die zur Auflösung führt, ein Weibtypus, den Claudel wiederholt gestaltet hat, und dem in den späteren Werken die sich im Opfer verklärende Frau entgegengestellt wird. Wie Lâla scheitern auch Isidor und Avare; Isidor, weil er nur die tötende materialistische Erkenntnis besitzt; Avare, weil er nur die zerstörende Tat weiss. Nur Cœuvre, der Dichter, der Mystiker, der gottgeeinte Priester, kann den Menschen die Lösung der Erkenntnis- und der Lebensfragen bringen: die Botschaft des Heils und die Gesetze der Gesellschaft.

° ° °

Wir besitzen von Claudel eine Äusserung über die französischen Klassiker, die mit den Worten schliesst: „Wer würde, wenn er sie liest, ahnen können, dass ein Gott für uns am

Kreuze gestorben ist? Das ist es, was unbedingt aufhören muss.“*) Im bewussten Gegensatz zur ganzen Überlieferung der französischen Literatur fordert Claudel eine Dichtung, die sich zum Ausdruck der katholischen Wahrheit macht. Wenn *Tête d'Or* noch vorchristlich ist, wenn *La Ville* den Weg vom Nihilismus des reinen Denkens zum Inkarnationsglauben durchmisst und so den Durchbruch zum Christentum vollzieht, so beginnt mit Claudels drittem Werk *La jeune fille Violaine* die Reihe seiner auf dem Boden der christlichen Inspiration erwachsenen Dramen. Claudel ist seit diesem Werk christlicher Dichter; nicht in dem Sinne, wie es Corneille, Racine, Goethe auch sind, sondern in dem Sinn, wie es Dante oder die grossen spanischen Dramatiker sind. Das Christentum ist bei Claudel nicht nur als mitformendes und die Problematik des modernen Menschen mitbestimmendes Element neben andern in seinem Werk vorhanden, vielmehr ergibt sich Gegenstand und Problem seiner Dramen allererst und allein aus der im persönlichen Glauben bejahten und das ganze Weltbild bestimmenden katholischen Wahrheit. „*Et ainsi, pour ce qui est vrai, on ne peut dire qu'il y croit, mais cela croît en lui, ayant trouvé nourriture.*“**)

Die erste — unveröffentlichte — Fassung von *La jeune fille Violaine* entstand 1892, die zweite — zuerst 1901 in *L'arbre* erschienen — entstand 1899/1900. Der Schauplatz des Dramas liegt in Frankreich, in dem Gutshof von Combernon, wo „die Kreide der Champagne mit dem grossen Kornland Soissonnais zusammentrifft“. Herr und Besitzer von Combernon ist Anne Vercors, ein bäuerlicher Patriarch mit der ererbten Treue zu seiner Erde. Lange Jahre ist ihm sein Weib Elisabeth unfruchtbar geblieben, „wie ein Baum, der nur Schatten hervorbringt“. Aber in der Mitte des Lebens, als die Gatten sich erschaut hatten „nicht mehr in der Freude, sondern in der

*) Zitiert bei Tonquédec S. 57.

**) Mit diesen Worten wird in *L'Annonce faite à Marie* der Künstler Pierre de Craon charakterisiert.

Zärtlichkeit und dem Mitleid und der Frömmigkeit unseres gegenseitigen Glaubens", ist ihnen Violaine geboren worden, „die süsse Narcisse", die dem Vater die nächste ist: „das Entfalten des Weiblichen, was in mir war, mein geheimer Ruhm, meine innere Schönheit, das Aufquellen der Zärtlichkeit und der Unschuld, die Freude von unter meinem Herzen, dieses Ding in uns, das gibt"; und nach Violaine Mara, die zweite Tochter, die schwarze, die von klein auf böse war und nie schrie, wenn man sie schlug. Glücklich, rein, umfriedet ist Violaine erwachsen; ihre Liebe blüht Jacques Hury entgegen, dem früh Verwaisten, der ihrem Vater Stütze des Alters und wie ein Sohn geworden ist. Violaines Leben scheint sich im Glück dieser Liebe krönen zu sollen: „in der Freude schlafe ich ein und wache ich auf, und in der Freude schlafe ich wieder ein. Mög' ich mich mit noch mehr Freude füllen, um sie dem zu bringen, den ich liebe." Die kindliche Einfalt und Sicherheit dieser Freude wird aufgestört und erschüttert von Pierre de Craon. Er gehört zu denen, „denen kein Überfluss genügt, wenn sie nicht selber an der lebendigen Quelle trinken und ihren Mund daran legen". Er ist Wasserbaumeister und Mystiker des Wassers. „Ich habe mein Herz und meinen Geist geheftet an das lebendige und lebenzeugende Wasser; das subtile und flüssige Wasser, das umherfliessende, umgebende, vermittelnde, Urquell und gemeinsame Ader; und um es zu erkennen, hab ich gelernt, es zu beherrschen." Ein Brückenbau hat ihn nach Combernon geführt. In Violaine ist ihm das Glück erschienen, dem er doch entsagen muss. Zu nächtlicher Stunde hat er Violaine beschieden, um von ihr Abschied zu nehmen, ehe er seinen einsamen schweren Weg fortsetzt. Er darf sie nicht besitzen. Aber er will ihr etwas von sich mitgeben in ihr Leben: sein Wissen von der „Lehre": vom Sinn des Lebens. Er lässt sie ahnen, dass die Erfüllung der menschlichen Sehnsucht nicht im Glück des Besitzes wohnt, sondern im nie verlöschenden Durst nach dem Ewigen, dass die wahre Liebe kein Ruhen im Geliebten ist, sondern ein Opfer seiner selbst,

und dass wir, um das tiefe Leben zu leben, uns den andern schenken müssen, wie Gott sich uns geschenkt hat. So senkt Pierre in Violaines Herz den Gedanken des Opfers. Mit einem feierlichen Kuss nimmt er von ihr Abschied. Violaine wird von ihrem Vater mit Jacques Hury verlobt. Zu spät kommt der Einspruch, den die Mutter einlegt, getrieben von Mara, die Jacques für sich begehrt. Nachdem Anne Vercors so seinen Hausstand geordnet hat, lässt er die Stätte seiner Väter. Auf unbestimmte Zeit geht er fort — über dem Meer, in Amerika muss er nach den Waisen seines Bruders sehen. Mara, um Jacques für sich zu gewinnen, teilt ihm mit, sie habe Violaine mit Pierre de Craon belauscht. Der Schwester selbst hat sie durch die Mutter ihre Ansprüche auf Jacques angekündigt. Violaine hat sich deshalb zum Verzicht auf ihr Glück entschlossen: sie weist Jacques zurück, und Jacques muss glauben, sie tue es, um Pierre de Craon folgen zu können. Violaine lässt ihn in diesem Glauben. Mara zwingt ihr ihr Erbteil ab und treibt sie in die Nacht hinaus, weg vom väterlichen Hofe, dessen Herdasche sie ihr in die tränenverschleierten Augen schleudert. Violaine ist davon erblindet und lebt als Einsiedlerin im Wald. Mara hat das Band zerschnitten, das Violaine festhielt, nun ruht sie nur noch in der Hand Gottes. Sie hat die Kraft der Krankenheilung gewonnen. Mara sucht sie auf mit dem blinden Sohn, den sie Jacques geboren hat, und dem Violaine das Gesicht schenken soll. Violaine wirkt das Wunder. Aber Maras Herz ist nicht anders geworden. Noch ist sie eifersüchtig auf die Schwester, die von Jacques immer noch geliebt wird. Sie mordet Violaine. Pierre de Craon findet die Bewusstlose im Wald, und bringt sie nachts zu Jacques nach Combernon. Noch einmal findet Violaine die Sprache wieder. In nächtlich-einsamem Zwiegespräch löst sie die Härte in Jacques' Herz und bekennt ihm ihre Schuldlosigkeit und ihre Entsagung, aus der ihr göttliche Begnadung erwachsen ist. Sie fordert Verzeihung für Mara und lässt sich dann zu den Schwestern der Armen bringen, um zu sterben. Der heimkehrende Anne Vercors findet Weib

und Kind tot. Aber er fügt sich in das Gesetz, er hat seine Aufgabe erfüllt.

° ° °

In *L'Annonce faite à Marie* (1912) haben wir eine späte Neufassung von *La jeune fille Violaine*. Die erste Fassung war auf weite Strecken reine Gedankendichtung, eine in Dialogform gegebene Darstellung der Claudelschen Weltauffassung. In der Neufassung sind diese Stücke zugunsten grösserer Plastik und stärkerer konkret-menschlicher Bewegtheit ausgeschaltet. Alles ist fassbarer, sinnlicher, wirklicher geworden. Das spätere Werk ist unzweifelhaft künstlerisch viel reifer und runder. Aber es sind auch viele tiefe Schönheiten der Umarbeitung geopfert worden.

In der „Verkündigung" ist die Handlung ins Mittelalter verlegt, „ein konventionelles Mittelalter, ähnlich wie sich die Dichter des Mittelalters das Altertum vorstellen konnten", sagt Claudel. Das Drama ist als *mystère* bezeichnet. Über den Gutshof von Combernon ist eine mystische Feierlichkeit gebreitet: Combernon gehört zum Bezirk des heiligen Klosterberges Monsanvierge. Die transzendente Bezogenheit, die geistliche Gerichtetheit von Claudels Werk wird so versinnbildlicht. Das Bewusstsein grösserer Erdennähe des Göttlichen klingt immer mit. Die Handlung ist vielfach umgestaltet. Pierre de Craon, der Kirchenbauer, hat Violaine, die er begehrte, töten wollen. Als er Combernon verlässt, kommt sie, um ihm ihre Verzeihung mitzugeben. Aus Mitleid hat sie ihn, den Aussätzigen, beim Abschied aufs Gesicht geküsst. Anne Vercors verlässt die Heimat nicht, weil von aussen ein Ruf an ihn kommt: er pilgert als Stellvertreter der durch Thronstreit und Schisma zerrütteten Christenheit zum Heiligen Grabe. Violaine ist menschlicher gezeichnet. Sie hat nicht wie in der ersten Fassung schon vor ihrer Begegnung mit Jacques innerlich verzichtet, sondern sie berauscht sich an seinen Liebesbeteuerungen. Sie vertraut, seine Liebe wird gross genug sein, um zu tragen,

sein Glaube wird stark genug sein, um wieder zu tilgen, was ihr widerfuhr: sie ist dem Aussatz verfallen. Aber Jacques verstösst sie, weil seiner Seele die Kraft des bedingungslosen Vertrauens fehlt. Die Möglichkeiten, die ihm das Mittelalter bot, hat Claudel sehr wirkungsvoll ausgenützt. Er zeigt das französische Volk, wie es sich von Jeanne d'Arc erzählt und vom König und der Krönung in Reims; er gibt die Luft der Bauhütten mit ihrer eigentümlichen Mischung von Handwerklichem und Geistlichem. Er zeigt die aussätzige Violaine mit ihrer Klapper bettelnd unter den Leuten, die sie roh verspotten. Dort findet Mara sie. Sie folgt ihr in ihre Steinhöhle und legt ihr das tote Kind mit den schwarzen Augen an die Brust, das sie geboren hat. Es ist die Nacht vor dem Weihnachtsfest. Man hört die Trompeten, die den Einzug des Königs grüssen, und die Glocken, die zur Mitternachtsmesse rufen. Violaine lässt sich von Mara die liturgischen Weihnachtstexte vorlesen und hört die Chöre der Engel in den Himmel. Beim Morgengrauen regt sich's unter ihrem Mantel — die kleine Aubaine ist wieder lebendig geworden, aber sie hat jetzt blaue Augen: die Augen Violaines. Durch die Inbrunst ihrer geopferten Liebe hat Violaine das tote Kind erweckt. Ihre reine Jungfräulichkeit vollendet sich in einer von allen leiblichen Bedingungen gelösten Mütterlichkeit. Das Wunder von Mariä Verkündigung hat in der Christnacht Violaine überstrahlt.

* * *

Claudels Violaine-Drama ist die Verherrlichung des christlichen Opfergedankens, und die Ausfaltung seiner ganzen Schönheit. Das natürliche Menschtum — Jacques und Mara — und das sich durch die Gnade vollendende Menschtum — Violaine, Anne Vercors, Pierre — sind gegeneinandergestellt. Das Sein von Jacques und Mara ist „recht", weil auch die „Natur" (im theologischen Sinne) an der göttlichen Vollkommenheit teilhat und ihr zum Ausdruck dient. Auch der natürliche Mensch erfüllt ein Gesetz. Aber das höhere Gesetz

der Gnade will, dass der Mensch im freiwilligen Opfer seine göttliche Berufung verwirkliche. „Es gibt Früchte, die in Ruhe heranreifen vom Frühling bis zum Herbst in der milden Sonne; aber andere sind wie die Weintraube, deren Stiel man abdreht, damit sie früher schwarz wird und in die Hand der heiligen Jungfrau gelegt wird am Fest Unserer Lieben Frau."*) Der natürliche Mensch sagt mit Mara: „Gott ist in der Kirche. Warum bleibt er nicht bei sich zu Hause, warum kommt er und stört uns? Unser unglückliches Leben ist so kurz! Mag er uns doch in Frieden lassen." Aber: Anne Vercors hat Weib und Kind und Heimat verlassen, um der fordernden Gottesstimme zu folgen. Pierre de Craon hat sich von der Macht des Weibes, vom Staat und der weltlichen Sorge freigemacht, um zum Lobe Gottes Dome zu errichten. Violaine hat das Opfer ihrer Liebe gebracht. So hat jeder dieser drei Menschen das natürliche Sein aufgegeben und das höhere Geheimnis der Gnade erwählt. Im Opfer haben sie nicht die Armut, sondern die Erfüllung gefunden. *Certes* — sagt Pierre de Craon — *j'ai toujours pensé que c'était une bonne chose que la joie. Mais maintenant j'ai tout . . . Que je vive ainsi! Que je grandisse ainsi mélangé à mon Dieu, comme la vigne et l'olivier.* Zur höchsten Vollendung des Gnadenlebens ist Violaine erhoben worden: ihr Opfer war wert, sich mit dem Tode zu krönen.

Wer sagt, Claudels Werk könne nur zu den christlich durchgeformten Seelen ganz sprechen, hat mit dieser Behauptung doch nur soweit recht, als er zugibt, dass aus den Erfahrungen des christlichen Lebens heraus hier eine feierliche, süsse und starke Schönheit des Menschlichen gestaltet ist, der jede künstlerische Empfänglichkeit sich muss öffnen können, und die nur aus diesem Erdreich spriessen konnte.

Wenn man den Weg überblickt, der von *Tête d'Or* über *La Ville* zu *L'Annonce faite à Marie* führt, und wenn man die

*) Mariä Himmelfahrt, 15. August.

im Violaine-Drama gestaltete, sakramentale, im Opfergedanken gipfelnde Christlichkeit begreift als den Quell, den Träger und das Mass der Claudelschen Dichtung, dann werden die übrigen Dramen in ihrem Sinn und ihren Bezügen leicht erkennbar. Wenige Bemerkungen mögen genügen, um diese zu verdeutlichen.

Weil das Christentum für Claudel nicht eine in sich ruhende Form religiöser Tönung des Daseins, sondern die grundlegende und universale Wahrheit über die Welt ist, müssen sich die Spannungen zwischen seinen göttlichen Ordnungen und dem modernen Zeitgeist in Claudels Werk ausprägen. So muss er sich der Tendenz der kapitalistischen Denkart entgegenstemmen, alle Werte des äusseren und inneren Lebens in Geldwerte aufzurechnen und in eine Skala von Warenpreisen einzuordnen. In Amerika, wo er mehrere Jahre gelebt hat, mag er die Eindrücke empfangen haben, die ihn zum menschlichen und künstlerischen Protest gegen den nicht mehr auf sein Ursprungsland beschränkten Amerikanismus der modernen Kultur zwangen.

Schon in *La jeune fille Violaine* hatte Claudel dem heimgekehrten Anne Vercors eine herbe Kritik des Amerikanismus in den Mund gelegt: „Man hat die alte Wüste schlecht beschworen, die Erde hat immer noch ihren Wanzengeruch. Die Leute dort lieben die Arbeit nicht. Ihre Früchte sind wässrig; sie ernten einen verdächtigen Reichtum. Und wie sie nicht zu arbeiten verstehen, verstehen sie auch nicht zu geniessen, was sie verdienen. Nichts wird reif, wie es muss. Wie abgelebte Greise lieben sie Zuckerzeug; sie essen Konfekt, sie trinken Limonade. Alles wird mit Mechanismen gemacht, der Schmuck des Körpers und der des Geistes."

Das Drama *L'Échange* — geschrieben 1893/94 in New-York und Boston, zuerst gedruckt 1901 in *L'Arbre* — legt die Zersetzung des Ethos durch den Amerikanismus dar.

Hier ist in dem Dollarkönig Thomas Pollock Nageoire der Typus des rein rechnerischen, gefühl- und seelenlos geworde-

nen modernen Geldmenschen gezeichnet. Die Schauspielerin Lechy Elbernon ist ihm zugeordnet als das seelisch entwurzelte Luxusweibchen, das nur auf Betäubung seiner inneren Leere ausgeht, sei es im Rausch einer wahllosen Umarmung oder in dem des Whisky. Louis Laine und sein Weib Martha gehören noch zu der nicht materialistisch vergifteten, glaubenden Menschheit. Aber Louis lässt sich anstecken von der verantwortungslosen Tierheit der Lechy Elbernon, er nimmt sie für sich und verkauft Martha an Pollock: er huldigt so dem ruchlosen Prinzip des „Tausches", das alle gesetzlichen Bindungen und mit ihnen das Sakrament der Ehe aufhebt, und das, wie der katastrophale Ausgang des Dramas andeutet, zum selbstzerstörerischen Nihilismus führt. Dieses Grundmotiv des Amerikanismus: die Überzeugung, dass alle Werte wie Waren gekauft und getauscht werden können, muss Claudel, dem Metaphysiker der Unverrückbarkeit aller Dinge, im tiefsten Sinne widergöttlich, teuflisch, erscheinen.

° ° °

Der Nihilismus, mit dem *L'Échange* abschliesst, folgt für Claudel aus der Abirrung der modernen Welt von der geoffenbarten Wahrheit. Aus dem Wesen der christlichen Offenbarung als einer an ein geschichtliches Ereignis gebundenen, und damit zeitlich und räumlich festgelegten Erleuchtung, geht weiter das Problem hervor, ob und wie wahre Gotteserkenntnis den vorchristlichen und den ausserchristlichen Geschichtskreisen zugänglich gemacht werden kann. Hat Gott sich der nichtchristlichen Menschheit in einer Uroffenbarung mitgeteilt? Darf man sich auch ausser dieser Uroffenbarung eine nach dem freien Walten der Gnade erfolgende geschichtliche Einzeloffenbarung Gottes in den nichtchristlichen Kulturkreisen vorstellen? Dürfen insbesondere in der uralten Weisheit Asiens hier und dort aufleuchtende Spuren solcher Offenbarung erkannt werden?

Claudel mag diese Fragen durchdacht haben während seiner

chinesischen Jahre. Das unbewegliche Reich der Mitte war ihm verehrungswürdig und ergriff sein architektonisches und transzendentes Weltgefühl mit der Ahnung innerer Verwandtschaft. Das Drama *Le repos du septième jour* — geschrieben in China 1895/96, gedruckt 1901 in *L'Arbre* — ist das Ergebnis seines Sinnens über die Vermittlung zwischen der christlichen Offenbarung und dem Geiste Altchinas.

Eine Plage liegt auf dem Reich: die Toten kehren wieder, rauben den Lebenden die Früchte ihrer Arbeit und stören sie. Der Kaiser soll Rat schaffen. Er entschliesst sich, zu den Toten hinabzugehn. Im Totenreich erhält er Belehrungen über des Menschen Schuld, Schicksal und Bestimmung, zuerst von seiner Mutter, dann von einem bösen Dämon, dann vom „Engel des Reiches". Feierlich kündet der Engel die Lehre: der Mensch hat sich von seinem Schöpfer abgewandt und sich selbst als Zweck gesetzt. Dadurch ist er dem Untergang verfallen. Der Engel verheisst eine ferne Wiederherstellung des Urverhältnisses zwischen Schöpfer und Geschöpf, in deren Erwartung die Menschen leben sollen, und die sie vorbereiten sollen durch das Ruhen am siebenten Tag. Im Reich des Kaisers hat sich inzwischen der Aufruhr erhoben. Die Verweser des Reichs wissen keine Hilfe mehr. Da erscheint der hinabgestiegene Kaiser wieder, eine Goldmaske vor dem vom Aussatz zerstörten Gesicht, in der Hand das uralte Kaiserszepter, das er in das Reich der Toten mitgenommen hatte und das nun die Form des Kreuzes angenommen hat. Er kündet die ihm offenbarte Wahrheit, alles unterwirft sich ihm verehrend, er geht zurück in den Tod. Das der Inhalt des Werkes, dessen Sinn sich deutet als die Darstellung einer Präfiguration der christlichen Offenbarung.

* * *

Le Partage de Midi (im Original vergriffen, deutsch zugänglich in den Übertragungen von Franz Blei 1908 und Roman Woerner 1918) nimmt ein in der Sphäre des individuellen religiösen Lebens gelegenes Problem wieder auf, das schon in

La Ville und im Violaine-Drama berührt ist: das Problem des Mannes, an den der Ruf der göttlichen Liebe ergangen ist und der sich zwischen dieser alles fordernden Liebe und der Liebe des Weibes entscheiden muss.

Die Handlung spielt zwischen drei Männern — De Ciz, Amalric, Mesa, — und der Frau Ysé. Ysé ist das naturhafte, jedem geistigen Gesetz widerstrebende Weib, das jedem Mann die Treue bricht. De Ciz und Amalric sind Alltags- und Oberflächenmenschen, jener eine schwankende schwache Natur, unfähig, das Glück zu erobern oder das eroberte festzuhalten; dieser ein robuster und skrupelloser Bewältiger des Lebens und der Frauen. Mesa ist ein Mensch des tiefen Lebens, zart und glühend, gezwungen, die Gewalt der Liebe und die Gewalt Gottes unausweichlich und verpflichtend zu erfahren und mit beiden zu ringen. Die spirituale Glut seines Wesens führt Ysé, die ihn verraten hat, zu ihm zurück und lässt sie ihr triebhaftes sündiges Sein überwinden. Das Weib wird erlöst durch den Mann, in dem das Göttliche lebt. Mesa selbst reinigt sich von der Schuld, in die ihn die Liebe verstrickt hat, durch die jauchzende und bebende, in vollem Lebensmittag erblühte Bereitschaft, mit der er sich dem Tode und Gott ausliefert, er, „die starke tobende Flamme, das grosse Männliche im Ruhme Gottes".

In dem Drama *L'Otage* (1911), das zur Zeit der französischen Revolution spielt, hat Claudel das aristokratische Ethos des in der Vasallentreue und der Ehrfurcht vor der Überlieferung wurzelnden Feudalstaates im Konflikt mit dem demagogischen Umsturz gezeigt. Der Protest gegen die alle gesetzten Bindungen auflösenden Tendenzen der Modernen Welt rückt dieses Drama neben *L'Échange*; die ergreifende Gestalt der Sygne, die das Gesetz des Opfers vollzieht, stellt es neben das Violaine-Drama.

* * *

Die Kunst Paul Claudels ist begeistert gepriesen worden. Sie prägt sich der Seele mit einer seltenen suggestiven Kraft

ein. Sie hat das Gewicht und die Gewebdichtigkeit langsam ausgereifter Früchte. Aber doch sind auch von ihren Bewunderern manche Einwände erhoben worden. Man hat ihr einen Mangel an bildnerischer Geschlossenheit vorgeworfen, man hat die freien reimlosen Rhythmen getadelt, die nicht in gesetzlich beherrschte Form geronnen sind. Es muss zugegeben werden, dass, hauptsächlich bei den Frühwerken, oft der Zweifel auftauchen kann, ob die explosiven Gewalten des Seelenstoffs der letzten Bändigung des künstlerischen Willens unterworfen worden sind. Die endgültige ästhetische Bewertung wird hier so lange verschieden ausfallen, wie die Anarchie des europäischen Kunstgeistes andauert, die wir erleben. Aber viel wichtiger ist, zu erkennen, dass vor dem Werk Claudels die artistische Fragestellung ihren Sinn verliert, weil ihre seelischen Voraussetzungen jenes nicht treffen. Reizungen der Nerven, Experimente der Psychologie, Spiegelung von Zeitzuständen, Ausströmung von Stimmungen — alles worin die Kunst des letzten Menschenalters wurzelte und womit sie sich begrenzte — ist der geistigen Botschaft Claudels äusserlich und unwesentlich. Seine Kunst ist Festlegung und Auslegung des Menschtums, bestimmt durch ein unverrückbares Wissen, das aus überweltlicher Quelle gespeist ist. Kunst, Lebensgefühl, Glaube sind zur Einheit verwachsen, die den Eindruck des Absoluten gibt. Claudel hat den Franzosen das metaphysische Drama gebracht — den Franzosen, die das unmetaphysische Volk sind; darin liegt das wunderbar-erregende seiner Erscheinung. Nicht irr durchfunkt von meteorischen Schauern, nicht „auch" von kosmischen Fernwirkungen gestreift ist sein Werk. Es gehört nicht zu jener Art von Dichtung, deren fünfprozentige „Welthaltigkeit" den ihr anvertrauten Bezirk des Menschtums nur um so hoffnungsloser verwirrt und verwüstet. Die Kosmik Claudels ist nicht auflösend; sie knüpft das Band zwischen dem Menschenstern und dem Gotteshimmel wieder an; sie setzt die Ordnung wieder ein — jene Ordnung, die am Anfang war und die am Ende sein wird.

5.

ANDRÉ SUARÈS

Der Reichtum des französischen Geistes beruht auf der Verschiedenheit der Rassen, aus denen sich die Einheit der französischen Nation entwickelt hat. Die innere Verknotung der französischen Geistesgeschichte ist mitbestimmt durch das in den verschiedenen Geschichtszeitaltern wechselnde Hervortreten des keltischen, des lateinischen, des germanischen Grundstoffs. Die verschiedenen Stammeseigentümlichkeiten lösen einander an der Herausarbeitung des nationalen Kulturideals ab und lösen sich in ihm auf, um immer neu zu erstehen.

Wenn Claudel von seinen engeren Heimatsgenossen als „Claudel le Lorrain" in Anspruch genommen wird, wenn in seinen Mysterien die Landschaft, das Volkstum, der besondere Sprachklang Lothringens und der Champagne zur Melodie menschlicher Schicksale die Untertöne gibt, so ist die Beziehung zwischen Geistigkeit und Landschaft noch viel stärker fühlbar bei André Suarès, dessen Wahlheimat die Bretagne ist. Eine Seele, die die Grenze der Endlichkeit zu durchbrechen sucht, eine aus Wehmut und Sehnsucht gemischte Romantik hat das Land der Arthursage den besten seiner Kinder mitgegeben. Durch Chateaubriand, durch den Renan der „*Souvenirs d'enfance et de jeunesse*", durch Loti ist dieser bretonische Seelenton in die französische Literatur gekommen. In einem ganz neuen leidenschaftlicher stürmenden Rhythmus erklingt er bei Suarès. Sein erstes Buch* verherrlicht die dem Untergang geweihte Bretagne, das Land seiner Seele. „Smaragd mit dem tiefen Herzen, Bretagne, wir werden uns unsere Ge-

* *Le livre de l'Emeraude* (1901).

sänge sagen. Ich will sterben, ein Fels auf deinem Felsen, wo der Hirt mit den reinen Augen noch singt, während die Jungfrau mit dem flachsenen Haar, gleich der Aprilsonne auf den Birken, zärtlich lächelt mit ihren Lippen, die noch so jungfräulich sind wie sie. Smaragd mit dem Herzen tief wie das Meer, du bist ebenso gewaltsam und süss. Deine Wellen töten; und deine so grünen Wiesen sind ein Teppich, wo die bittern Gedanken auf dem Rasen einschlagen, zu Füssen der Disteln mit der brennenden Blume . . . Ich möchte an der westlichen Unendlichkeit der Wogen den Traum von Grösse ausbreiten, den das Leben schmähen will. Und ich möchte auf den äussersten Ufern der atlantischen Einsamkeiten die Grösse meiner Sehnsucht in den Schlaf singen. In den Schlaf eines nie gestörten Friedens . . . Warum habe ich mein Leben nicht begründet, warum meine Seele nicht gebettet auf dem einsamen Gipfel, dem gewiesenen Platz für ein einziges Schloss, einen Erbsitz mit weiten Sälen, die höher sind, als das Schiff der Dome, deren bemalte Fenster sich auf den stummen Wald öffnen, der immer träumt, auf die treulose Düne, wo die Spur der Schritte im Winde verweht, und auf den grauen Ozean, diese Aschenwüste, in der die unendliche Wüste des Himmels sich spiegelt? Ich hätte den Wind den hohen See in meine unermesslichen Säle strömen lassen; ich hätte die Orgel erklingen lassen und meinen Part gesungen im Choral des Ozeans, der Einsamkeit und des Trübsinns. Ich hätte geträumt, fern von allem, fern von den Menschen und vielleicht von meinem Leben, im Einklang, mit den Augen irrend auf der ewigen Woge, die immer anschwillt und immer absinkt, oder, an den stillen Winterabenden, den Blick verloren in der Glut und Asche der als Apsis gebauten Feuerstätte, hätte ich geträumt ohne Zügel, ohne Erinnerung und ohne Grenze, am Altar meiner Leidenschaften." Wenn Suarès die Seelenstimmung der Bretagne beschreibt, deutet er uns sein eigenes Wesen: „Eine harte Tochter des Ozeans, gefällt die Bretagne den leidenschaftlichen und eigenwilligen Herzen. Wie jene, kennen

sie die brennende Traurigkeit ohne Bewegung, die lange Wehmut der kurzen und strahlenden Sommer. Sie ist rein, sie ist treu; sie ist einfach und aufrichtig." Wie Sohnesliebe und -treue klingt es aus den Worten: „Ich werde immer die herbstliche Dämmerung auf dem Meer des Nordens dem vollen Sommermittag in Rom vorziehn" oder: „Die Weihnachtsmesse im gregorianischen Gesang, in einem Dome Frankreichs, das ist doch die höchste Schönheit, die es auf der Welt gibt."

o o o

Suarès ist der nordische Mensch. Das Grau des Nordlandshimmels, die Bitternis aschenfarbener Meere, der eisige Orkan endloser Winternächte, all das stöhnt, brandet, wühlt in seiner Seele. Dem Nordmenschen ist die Seele wahrer als der Leib; der Klang wahrer als die Schau. Es ist der Mensch, der nach innen lebt, und dessen seelisches Sein einzig in der Kunst des Klanges, der Musik, Lösung und Aussprache findet für unfassbares Sehnen. „Ich bin in der Musik geboren. Ehe ich Buchstaben las, habe ich Noten gelesen," sagt Suarès. „Mein einziger Trost ist die göttliche Musik. Und dabei ist die ganze Musik für mich in einem Menschen enthalten. Aber in einem, der ohnegleichen ist: alle Kräfte, alle Schönheiten, alle Tugenden, alle Tiefe, alle Schöpfung der Seele, alle Quellen, die aus dem Herzen hervorbrechen — die Gewalt deines Schmerzes und deiner Einsamkeit, mein Beethoven, hat all dies in sich befasst."

Suarès gehört zu den Menschen, für die kein Erlebnis, nicht die höchste Freude und nicht das härteste Leid, etwas Letztes, Unentrinnbares ist: denn über allem wölbt sich abschliessend und versöhnend der Dom der Musik. Er bietet Zuflucht, Läuterung, Erhebung.

Die Musik ist die mächtigste von allen Künsten, weil sie den Menschen von der sinnlichen wirklichen Welt unabhängig macht. Was in die Musik eingeht, wird den Bedingungen von Raum und Sinnen entzogen und in die Ebene der Seele über-

tragen. Die Anbeter der Musik sind zugleich die, die jeden menschlichen Wert von der Innerlichkeit und Vergeistigung abhängen lassen. Es mag überraschen, wenn diese Forderungen in Frankreich erhoben werden, in dem Lande, dessen vollendete sinnliche Kultur man bei uns so gerne lobt, um ihm seelische Tiefe und Verinnerlichung abzusprechen. Dass Innerlichkeit und Tiefe so gut in Frankreich wie in Deutschland wohnen, das zeigt in der Literatur der Gegenwart neben Rolland eindringlich Suarès. „Wir haben es in allem nur mit der Seele zu tun", *nous n'avons affaire, en tout, qu'à l'âme:* mit diesen Worten hat Suarès einen Grundzug seines Wesens und seiner Weltbetrachtung gekennzeichnet. „Die grossen Träumer sind die grossen Lebendigen. Wo sie sich am meisten vom Leben zu entfernen scheinen, kommen sie ihm noch näher als die andern. Alles ist innerlich. Es ist nicht einmal der Gedanke, der die Welt schafft, indem er sie in Bildern darstellt. Die seelische Erregung ist es, die alles Leben erweckt, indem sie es dem Herzen fühlbar macht. Die Welt ist nicht einmal mehr das Bild eines Geistes. Das All ist die Schöpfung der inneren Schau. Die schöpferische Erregung ist die einzige und wahrhafte Erkenntnis. Wie sie sich selbst entsteht, lässt sie die Gegenstände entstehn. Und alles ist ihr Traum, wie sie sich träumt. Das Herz ist das Mittel, und es ist der Ort. Das ist die neue Kunst. Das ist wenigstens die Kunst, die ich will, die ich suche, und die durch unser Streben vorbereitet wird, wenn der Himmel seinen Segen dazu gibt. Die innerliche Kunst, die alle Lichtstrahlen der Natur und der Tat offenbart, indem sie sie in sich aufnimmt: von innen nach aussen . . . So ist diese Kunst, deren Propheten in der Vergangenheit mir so teuer sind, und die immer so selten gewesen sind. Aber weil sie in Wahrheit gewesen sind, sind sie. Ich will noch mehr sagen, um von denen verstanden zu werden, die schon der neuen Ära angehören, und nicht von den andern. Was das Eigentümliche der Musik war, bis jetzt sogar ganz ungewollt, das führen wir, gemäss den Mitteln des Denkens und der Sprache,

in die Dichtung über . . . Alle Gedanken in die Liebe tauchen, und ihre seelische Bewegtheit geben, nicht mehr den reinen Begriff, das ist die Musik, die ich meine." (1910.)

° ° °

Die absolute Verinnerlichung kann grosse Charaktere und grosse Seelen bilden, aber sie reisst den Menschen aus dem Einklang mit der Welt. Sie gibt dem Denken das Übergewicht über das Schauen. Das Gesetz der Nemesis will, dass das Denken dann an einen Abgrund gerät, der voller Verzweiflung ist. „Die Verzweiflung ist unser natürlicher Zustand, seitdem wir keine Griechen und keine Kinder mehr sind. Wir denken nur, um sie zu erkennen, und wir leben nur, um aus ihr herauszukommen. In mancher Hinsicht taugen wir etwas nur durch die Verzweiflung; und die Beschaffenheit unsrer Verzweiflung ist unsre eigne Beschaffenheit."

Suarès glaubt nicht an eine menschliche Grösse, die nicht vor dem Abgrund erschauert ist, die nicht einmal wenigstens von der lähmenden Ahnung des absoluten Nichts bis ins Mark durchkältet worden ist. Der grosse Mensch muss sein Ich oder die Welt einmal in diesem Nichts haben verschwinden sehen. Nur wer durch diese dunkle Nacht der Seele hindurchgegangen ist, gewinnt den tiefen Blick auf das Sein. „Der Abgrund ist am Rande jeder tiefen Schau: eine Schau, wie eine Einbildungskraft sie sich vorsetzt, die nach ihrem Gegenstand so begehrt, dass sie sich glühend in ihm verliert. Und diese Schau, am Rande des Abgrunds, erzeugt den Schwindel. Ein oder zwei Menschen, alle hundert Jahre, gehen durch das Leben, die Augen geheftet auf diese Vision, Pilger zum Abgrund, schmerzenreiche Wanderer zur Unendlichkeit . . . In seinem tiefsten Innern ist der Mensch, bis in den Überschwang der Freude hinein, beständig mit dem Tode beschäftigt. Und darum kann er ihn nicht aushalten. Sein blosser Gedanke, die Vermutung, der Name ist ihm grauenhaft. Das Licht des Tages wird davon verdunkelt; die Sonne wird davon mittags ausgelöscht."

° ° °

Das immer wieder hervorbrechende Grauen vor dem Tode ist die Amfortaswunde dieser Seele, die kein Gralwunder heilen kann. Suarès bäumt sich auf gegen das Gesetz des Todes, dessen Eishauch ihn versehrt. Sein ganzes Werk ist ein krampfhaftes Suchen nach Siegen über den Tod; Siegen, die doch nur einen Augenblick dauern. Er schleudert Explosionen des Gefühls aus sich heraus, er heftet sich allen grossen Menschen der Geschichte an die Fersen, er härtet seine Schmerzen zu metallenen Reifen des Gedankens: alles, um das Grauen der Kreatur in sich zu betäuben. Alles, was er aufrichtet, hat nur scheinbare Festigkeit. Jeder Bau wird wieder unterhöhlt von dem bohrenden Todesgedanken. Man fühlt, dass Suarès im letzten Grunde den Festlegungen nicht glaubt, die er sich in steten Kämpfen entringt. In der roten festen Frucht nagt der Wurm. Man kann nichts von Suarès lesen, ohne dass im künstlerischen Genuss, in der lebendigen Zustimmung dieser Eindruck quälender Hoffnungslosigkeit mitklänge. Seinem Werk haftet deshalb etwas Enttäuschendes an. Auch wo er bejaht, wo er lobt, wo er dionysisch taumelt, bleibt ein tiefster Nihilismus. Er ist in der Wurzel seines Temperaments gegeben. Aber er hat auch alle Nahrung, die Zeit und Umwelt ihm bot, an sich gerissen. Suarès kann es nicht verleugnen, dass seine geistigen Entwicklungsjahre in jene Zeit fielen, wo die milde Resignation des alternden französischen Kulturgeistes alle Gifte des europäischen Pessimismus und Nihilismus aufsog. Suarès hat die Steppenluft der slawischen Traurigkeit geatmet, der Leidensdurst der russischen Seele hat ihn angesteckt und ist aller Bitternis zugewachsen, die aus Suarès' eigener Seele strömte.

* * *

Auf eigene Weise hat Suarès versucht, dem Leiden und dem Leidensdurst einen Sinn zu geben. Er musste es versuchen, wenn er sich nicht zerstören wollte. Der Lebensverneinung, die im Leiden liegt, hat er die Lebensbejahung entgegenge-

halten, die in der Energie liegt, mit der die Seele leidet. Die Intensität des Leidens ist es, die das Leiden überwindet. Der Leidensdurst geht über in Leidenschaft. Die überbauende Einheit von Leiden und Leidenschaft, wie sie in dem unübersetzbaren romanischen Wort: Passion ausgedrückt ist, sie wird für Suarès Grundform des Lebens, Grundbegriff des Denkens. Passion, das umschliesst das Mysterium jener höchsten Steigerung des seelischen Seins, für die Schmerz und Jubel zu gleichviel — oder gleichwenig — besagenden Ausdrücken geworden sind.

Die Naturgegebenheiten seiner Seele, durch die Suarès zuerst das Leben sah, waren Klang und Traum, Innerlichkeit und Trauer. Wie verschiedenfarbige Strahlen sammeln sie sich in dem weissen Licht der Passion. Die Passion ist für Suarès zum Urstoff des Lebens selbst geworden, und damit ist sein Verhältnis zum Leben ein neues geworden. Passion fordert ewige Bewegtheit und das heisst Bejahung. Wohl ist das Leiden nicht ausgetilgt. Aber es ist jetzt kein Argument mehr gegen das Leben. Es gibt der Passion des Lebens die Härte und die Herbheit, die ihren Wert ausmacht. Die Vergänglichkeit des Schönen gibt der seelischen Erregung die Heftigkeit, durch die ihr Sein, durch die das Sein überhaupt gerechtfertigt wird. Das Leiden selbst wird zur Theodizee. „Das Leben ist eine Passion, die Passion der Passionen." Das Vermögen, Passion zu fühlen, wird zum Massstab des Lebenswerts, es macht auch die Irrtümer und die Verbrechen des Lebens gut.

Die Passion des Lebens ist vielleicht nur ein Name für die stärkste Zusammendrängung aller Kräfte auf dem innersten Seelenraum: sie ist Schmerz, aber auch Überschwang und leidenschaftliches Begehren; ein Urfeuer, in dem alles Erz zum Guss geschmolzen wird. „Ich beuge mich über meine Sehnsucht; ich betrachte sie: die Leidenschaft des Lebens: sie ist traurig. Noch niemand hat die Liebe zum Leben, die schwarz und rote Trunkenheit des Lebens gesagt. Sie ist getaucht in die Leidenschaft. Sie ist es, der Traum der Träume; und wenn

ein Traum, um vollkommen zu sein, unerreichbar sein muss, welcher Traum ist dann unzugänglicher als der des Lebens? — Die Passion des Lebens reisst mich hin vor Traurigkeit. Es ist unvermeidlich, dass sie immer enttäuscht wird; die grosse Enttäuschung des Endes ist das einzige, was ihr immer verheissen ist. Sie wird nie gesättigt werden, ausser mit Kümmernis; und davor ekelt es ihrer Begierde nicht, sondern sie wächst daran. Die Passion des Lebens ist so brennend nur bei den Herzen, die ohne Unterlass zittern, sie zu verlieren.

Die dionysisch-tragische Lebensbejahung schiesst auf aus der zitternden Angst vor dem Nichts. Aus der Tiefe des Todesgrauens steigt das Magnifikat des Lebens. Die Göttlichkeit des Lebens wird nur am Rande des Abgrunds erschaut. Suarès wirft sich dem Leben in die Arme, weil nur das Zucken des Lebens ihm den kalten Griff wegbrennt, den er im Nacken spürt. Das Leben hat alle Heiligkeit und alle Schönheit. Es rechtfertigt alles. Es ist vollkommen in allen seinen Formen. Es enthält nichts, was einer Entschuldigung bedürfe. Suarès liebt das Leben mit einer Liebe, die die Raserei des sinnlichen Begehrens und seinen Fieberkrampf hat. Der Vitalismus von Suarès ist eine Triebbesessenheit.

* * *

Verfangen in den Orgiasmus des Begehrens bleibt Suarès eingeschlossen in den Stolz seines Ich. Während das vitalistische Lebensgefühl andere dazu treibt, die Enge der Ichheit zu durchbrechen und die Vereinigung mit der Welt zu suchen, lebt in Suarès ein oft in Hochmut und Zynismus umschlagender aristokratischer Individualismus. Es ist der zuerst und am auffälligsten vor die Augen tretende Zug seines geistigen Gesichts. Mit gutem Grunde hat er sich einmal das Pseudonym Monsieur de Séipse (Herr v. Sichselbst) gewählt. „Le fier Suarès" — so nennen ihn seine Freunde. Suarès gefällt sich darin, seinen Abstand von allem Herdenmenschtum zu betonen. „Jede Partei ist ein Gefängnis. Und alle Gefängnisse sind niedrig. Ich werde

mich nicht auf die Leimrute locken lassen durch dieses Gezücht. Ich bin ein Meeresvogel." Er sieht die Grösse des französischen Genius darin, dass er aus jedem Menschen ein gesondertes Ich zu entwickeln strebt. Er predigt den Individualismus, bewusst oder unbewusst in der Zeitströmung jener Jahre mittreibend, wo Frankreich Nietzsche entdeckte, wo der junge Barrès den „*culte du moi*" erfand und in einem Romanzyklus die Gebrauchsanweisung dazu gab. Bei Suarès ist der Ichkultus zur Religion geworden, zu einer Religion, die den Egoismus zu überwinden behauptet: „Nichts mehr kann die Religion des Ich im Individuum zerstören. Wenn er den Gott der Religionen verloren hat, macht sich der Mensch einen Gott aus sich selbst. Ein Beweis ist die Raserei der Frauen für ihr eigenes Geschlecht, die seit kurzem ausgebrochen ist. Man muss sehr stark sein und eine sehr weite Seele haben, um sich an seinem Ichgefühl zu halten, ohne das ganze Weltall sich um diesen festen Punkt drehen zu lassen. Nichts setzt also der egoistischen Religion Schranken, als ein Opfer, das das Ich dem Ich darbringt: der Wille, in sich einen Teil zu bevorzugen, der schöner ist als die anderen, eine Schicht, die dem Interesse übergeordnet ist, einen Gott, der grösser ist als die Eigenliebe: das heisst zuletzt die Selbstvollendung, die nie ohne viel Schmerz abgeht, dem unmittelbaren Vergnügen vorziehen, das die Befriedigung des gewöhnlichen Interesses in ihren kleinlichen Siegen findet." Die Masse der Menschen ist verächtlich. Suarès glaubt an sie, solange er sie nicht sieht. Aber ein Gang über die herbstlichen Boulevards belehrt den aus sommerlicher Einsamkeit in die Stadt Zurückgekehrten, was die Menschen in Wirklichkeit sind: ekles Gewürm. Um die Menschen lieben zu können, meint Suarès, muss man blind sein oder Einsiedler werden. Die Masse hat nur den Sinn, den Betrieb der Welt zu ermöglichen, der nötig ist, damit die wenigen führenden Menschen sich verwirklichen können. *Paucis humanum vivit genus!* Die Menschheit ist da für die Wenigen. Die Masse der Heloten ist zu ihrem Dienst da. Nichts ist dem

geistigen Menschen mit der Masse gemeinsam. Wäre er folgerichtig, so bliebe ihm nur das Schweigen. „Das Schweigen ist der Eigenduft des einsamen Herzens . . . Die Einsamkeit ist der Herrschaftsbereich der Geister . . . Die Mächtigen sind einsam. Und sie sind schweigsam, selbst wenn sie es am wenigsten zu sein scheinen: denn sie sagen nichts von ihrer Macht, von der sie doch in ihrem Innern nie loskommen . . . Und ich, der ich von der Tugend des Schweigens weiss, warum spreche ich? Das Blut und der Sturzbach des Zornes ist es, was auf meinen Lippen zu Worten gerinnt. Aber ich will darüber erröten und mich dafür strafen."

* * *

Die Kurve der Suarèsschen Entwicklung biegt ein erstes Mal um, als sich Leid und Seele zur Passion kristallisieren. Sie gelangt dann von der Passion zum Lobpreis des Lebens; und das ist die zweite Umbiegung. Die Spannungsstärke des Lebens wird für Suarès der Schlüssel zur Welt. In dieser Wendung berührt er sich mit Gide und Rolland. Denn Gides Denkbewegung und Kunststreben ist — so sahen wir — darauf gerichtet, die Ganzheit des Lebens zu erfassen. Und Rolland zeichnet in seinem grossen Roman den schöpferischen Menschen, der sich aus dem Urstrom des Weltlebens immer wieder den Glauben und die Kraft zum Werk holt. Claudel braucht das Leben nicht erst zu erobern, weil er der Dichter ist, in dem es sich unmittelbar offenbart und weil er es in einer solchen Stärke der Berührung empfindet, dass er es Herr und Gott nennen muss. Wie er in der Wertstufenreihe der Gestalten über Gide und Rolland steht, so auch über Suarès. Aber wenn auch Gide und Rolland einerseits und Suarès andrerseits auf derselben Ebene der Lebensintensität stehen, so trennt diesen von jenen doch ein ganz Wesentliches. Jene haben Menschen geschaffen. Wenn die Rollands erschütternder, hinreissender, stärker, die Gides abgeschatteter, gedämpfter, vielfältiger sind, so liegt das an der verschiedenen Seelenart von

Gide und Rolland. Gemeinsam ist beiden die Kraft, ihren Lebensglauben und ihre Lebenssuche im Kunstwerk zu gestalten. Gerade dies aber gelingt Suarès nicht. Die Orestestragödie wirkt auf uns so kalt, wie ein lateinisches Schuldrama der Humanistenzeit. „Cressida" ist eine Reihe loser Szenen mit psychologischem und lyrischem Reiz, aber auch nicht mehr. Neben den gewaltigen Bühnenwerken Claudels wirken diese dramatischen Versuche völlig leblos. Müssten wir daraus schon schliessen, dass Suarès nicht im eigentlichen Sinne schöpferisch ist, so wird das durch die Tatsache bekräftigt, dass von den zwanzig Bänden, die der fruchtbare Suarès von 1900 bis 1910 gegeben hat, die weit überwiegende Zahl aus kritischen Essays besteht.

* * *

Für die Geschichte des modernen Geistes ist eigentümlich bezeichnend die Entwicklung, in der die literarische Kritik sich ausgeweitet und vertieft hat zu einer Kritik höheren Grades, die man Lebenskritik nennen könnte und deren Form der moderne Essay ist. Kritik bedeutet hier nicht mehr ein Beurteilen künstlerischer Werke nach feststehenden Geschmacksregeln, sondern ein Einordnen der Werke, Gestalten, Ereignisse in die eigene Lebensbewegtheit des Betrachters, eine lebendige Gegenwirkung des Geistes auf seine Gegenstände, eine Nötigung, ihren Lebenswert zu klären und festzuhalten. Die Literaturbetrachtung wird Lebenskritik in dem Moment, wo sie den Standpunkt des geniessenden oder tadelnden Lesers vertauscht mit dem umfassenderen des lebenden, wollenden, handelnden Menschen, der sich als eine einheitliche Gesamtheit verschiedenster Kräfte weiss, um sich mit ihr, bestimmend und bestimmt, in die schöpferische Bewegtheit des Lebens einzufügen. Für diese moderne Kritik kann es freilich keine irgendwie verstandesmässig festzulegenden Massstäbe geben, darum erscheint sie den Älteren als subjektive Willkür. In Wahrheit ist sie weit verantwortungsvoller und in einem tieferen Sinne

objektiv als die ältere Kritik. Denn sie ist nur möglich, wenn der Kritiker in der gegenseitigen Durchdringung aller seiner Kräfte, des Gedankens und der Schau, des Willens und der Liebe, zum Mittelpunkt der Lebensbewegtheit des eigenen Bewusstseins gelangt. Wenn er auf dem Wege dahin die erstarrten Schulformeln, die der Oberflächen-Objektivität lieb sind, hat zerbrechen müssen, so findet er — nach dem Mass der eigenen Lebensstärke — in dem Feuer jener Bewegtheit selbst die neuen, nicht vom Verstand gemachten, sondern gewachsenen Gesetze. Und diese neuen aus der tiefsten Subjektivität gewonnenen Gesetze sind eben darum nicht mehr subjektiv, weil die tiefste Lebensbewegtheit des einzelnen Menschen aus dem Weltleben selber fliesst, weil in dem innersten Lebenskern des Subjekts das Objektive beschlossen ist. Diese Betrachtung von Kunst und Leben Kritik zu nennen, ist historisch berechtigt, weil sie sich an der Beurteilung literarischer Werke entwickelt hat. Sachlich ist es ein Notbehelf. Denn die moderne Lebenskritik ist etwas wesentlich anderes als die herkömmliche Literarkritik.

* * *

Die moderne Lebenskritik ist das Gebiet, dem der Hauptbestand von Suarès' Werk angehört. Seine Essays nehmen das Verschiedenste zum Anlass: Zeitereignisse politischer und künstlerischer Art, grosse oder merkwürdige Menschen aller Zeitalter, die wechselnden Stimmungen der Jahreszeiten und der Städte. Einige dieser Bände tragen den Titel „*Sur la vie*". Worüber Suarès auch schreibt, er schreibt über das Leben. „Ich biete dem Lebensdrang Anlässe: Anlässe zum Aufschwung und zum Reisen, zur Sammlung oder zur Träumerei, aber immer zum Sichvollenden." So verschieden wie der Anlass ist der Ton der einzelnen Aufsätze. Gleich bleibt immer das Tempo: das Allegro furioso der Lebensleidenschaft. Sie durchdringt die Invektiven kaustischer Satire ebenso wie die Lyrismen rhapsodischer Gefühlshöhen oder die ziselierten Bronzen veristischer Porträts.

Die Spannung, die Intensität des gesammelten, aus tiefster Innerlichkeit strömenden Lebensgefühls und der Umfang der geistigen Inhalte, die Suarès damit in Wirbel und Bewegung setzt; das Vermögen, die eigene Lebenspassion fruchtbar zu machen zum Bewältigen der uns gegebenen Kulturinhalte: darin liegt die Bedeutung von Suarès innerhalb der französischen Geistesbewegung der Gegenwart.

° ° °

Der erste Eindruck von Suarès war der des nordischen Menschen, der sich durch Leiden zur Passion und durch die Passion zur Lebensbejahung hindurchringt. Aus dem glühenden Lebensdrang des Menschen ergab sich dann die künstlerische Ausdrucksform der Lebenskritik.

Gehalt und Zielrichtung dieser Lebenskritik wirkt sich aus in zwei Richtungen: zerstörend und aufbauend.

Wer das Leben glühend fühlt, wird in den Kampf gegen die von allen Seiten drohende Erstarrung gedrängt. Überall erhebt sich gegen das Leben das Scheinleben, den verkrusteten Formenkram der toten Lebensgestaltungen. Der Kampf gegen diese lebensfeindlichen Mächte hat Suarès mit dem Temperament seiner Leidenschaft aufgenommen.

Wer das Leben glühend fühlt, kann sich aber nicht mit dem Kampf gegen die Erstarrung zufriedengeben. Aus dem Glutkern seines lebendigen Geistes gewinnt er neue Masse, neue Gesetze, neue Wertsetzungen. Geistiger Lebenstrieb ist gleichzeitig Kampfwille und Ordnungswille. Das Niederreissen der alten Ordnung und das Aufrichten der neuen ist bei Suarès wie bei jedem nicht systematisch, sondern künstlerisch schaffenden Denker untrennbar in eins verwoben.

Stolz, Zorn, Verachtung bestimmen die Haltung, mit der der einsame Kämpfer den lebensfeindlichen Mächten gegenübertritt. Sein erster Waffengang gilt dem Verstand und der Wissenschaft, die sich geistige Herrscherrechte angemasst haben und damit das Leben vergewaltigen. Suarès beteiligt sich

so an dem allgemeinen Kampf, den das junge Frankreich, wie das junge Deutschland, gegen den mechanisierenden Intellektualismus führt. Er gehört unter die Propheten des modernen Irrationalismus. Er will nichts zu schaffen haben mit Wahrheiten, die nicht lebendig sind. Ein lebendiger Irrtum ist mehr wert als eine tote Wahrheit. Die Gelehrten, die Philosophen verstehen nicht, wie man so etwas sagen kann? Um so schlimmer für sie, meint Suarès. Bedauert sie: sie haben die Pflicht, logisch zu sein. Der lebendige Mensch hat nur die Pflicht, zu sein was er ist. Er neidet dem Denker nicht den Hochmut des Verstandes, diesen unfruchtbarsten und hartnäckigsten Hochmut. „Er ist ohne Freude; und trostlos, indem er über die Freudlosigkeit tröstet. Er bleibt denen, die nichts mehr haben, und die er um alles gebracht hat. Jede andere Herrschaft vermittelt die Berührung mit dem Leben; diese aber hält davon zurück. Die Leidenschaften des Herzens sind dem Meere gleich, das ewig ist in seiner Jugend, in seinem Reiz, in seiner Tollheit: selbst die Stürme, wenn sie töten, verschlingen den Gedanken in einem prachtvollen Wirbel. Aber der Verstand ist ein einsamer Gletscher; und man muss die Nacht durchhalten, gebettet auf dem trüben Ozean des Schnees. Der Hochmut des Geistes ist ein unvergleichlicher Erreger öden Trübsinns. Er ist der, der die Finsternisse webt. Überall die Nacht, die tiefe Nacht. Der Verstand gewinnt nur die Erkenntnis der Nacht . . . Der Verstand dünkt sich viel: er ist der Parvenü der Natur, der Papagei, der den Adler spielt."

Man erkennt hier die Tendenzen und die temperamentvollen Halbwahrheiten jener modernen Pragmatismen aller Färbung wieder, die die Entthronung des Verstandes ausrufen und dem Intellektualismus den Krieg erklären. Es liegt auf derselben Linie, wenn Suarès die Kritik des Verstandes in eine Kritik der Wissenschaft einmünden lässt. Was er — mit Recht — bekämpft, ist die Tendenz der modernen Naturwissenschaft, sich die Herrscherstellung in der geistigen Welt anzumassen. „Die Wissenschaft hat ihre Grösse nur im Dienen. Sie verhält sich

zur Kunst und zur Dichtung, die die einzige schöpferische Tätigkeit ausdrücken, wie die Frau zum Manne. Die Grösse der Frau ist unendlich, wenn sie dient. Wenn sie dient, ist der Wert der Wissenschaft unbegrenzt. Verabscheuungswürdig und in jeder Richtung beschränkt ist sie, wenn sie herrscht. Die Wissenschaft ist ebensowenig die Erkenntnis, wie die Frau allein die Liebe ist. Die Methoden der Wissenschaft sind die Methoden der Materie, die doch nur die zweite Illusion ist. Es ist die Welt der Quantität. Die Methoden der Kunst und der Dichtung sind die Methoden des Geistes. Es ist die Welt der Qualität. Und erst die Qualität verleiht der Quantität ihren Wert . . . Wie liebe ich die Wissenschaft an ihrem Platz! Steh früh auf, Martha; besorge still den Haushalt. Bereite das Haus für den Meister, und für den Abend, der auch ein guter Meister ist. Aber sprich nicht so laut, und vor allem: wenn du leise deine weise, nützliche, saure Stimme erhebst, halte dich nicht für die, die man liebt. Du bist nicht Maria. Und nur aus der Stimme der Liebe ist unsere Musik geboren."

° ° °

Schroff ablehnend steht Suarès auch zur Philosophie. Denn gerade das, was sie allein wertvoll machen würde, kann sie nicht leisten. Sie weiss nichts Sicheres auszusagen über Leben und Tod, Mensch und Welt. Und da sie nicht vermag, was der lebendige Geist von ihr fordert, ist sie nicht mehr als ein müssiges Spiel, keine Stunde der Arbeit wert. Nur der Philosoph selbst findet in der Philosophie Genüge. Der lebendige Mensch hat nichts von ihr zu erwarten. Gerade von den Lebendigsten wird an die Philosophie viel nutzlose Kraft verschwendet, die sich in der Gestaltung des eignen Lebensgehalts fruchtbar bewährt hätte. Suarès warnt diese Lebendigen vor der Philosophie. „Die Philosophie der Schule bedeutet uns nichts. Jeder Mensch hat seine Metaphysik, die das Gedicht seines inneren Lebens ist. Dessen Dichter soll er werden. Und wenn sie nicht Dichter sind, wozu wenden sich denn die Philosophen

überhaupt an uns?" Ein „Gegengift gegen die Tyrannei der Vernunft, gegen die Philosophen und jedes menschtumzerstörende Gift will Suarès sein. Wie ätzend dieses Gift, wenn es nötig ist, wirken kann, mag die Verspottung des Pariser Freidenkervereins, unter dem man sich etwas Ähnliches zu denken hat wie den Monistenbund, zeigen. „Das Jahrhundert der Maschine und des Menschleins hat sein letztes Wort gesprochen. Die Menschlein gründen eine Freidenkergesellschaft. Die lächerlichsten von allen Wesen: sie tun sich zusammen, um frei zu denken; drei oder vier Intriganten, zwei oder drei Professoren und ein ehemaliger Kirchenmann, — das ist das neue Priesterkollegium. Sie werden wohl irgendeinen Richter oder Chemiker an ihre Spitze stellen, um den Hohepriester zu mimen. Es wird ihnen nicht an einer Pythia fehlen, auch nicht an kurzhaarigen Weibern. Das ist wirklich die Gesellschaft der Gleichen. Und wo sah man sie je besser beweisen, was denken nnd was frei sein heisst? . . . Sie haben nur einen Punkt vergessen: dass man allein sein muss, um frei zu denken — ja um überhaupt zu denken. Alle Kirchen haben, wenn sie lebenskräftig waren, mehr oder weniger den Menschen gekannt. Die Freidenker kennen nur die Retorte und die Bücher. Die Gemeinde der Freidenker ist eine Strafanstalt auf der Insel der Moral. O die trefflichen Geister, die braven Leute, die Freigeister."

* * *

Schon in diesem Ausfall gegen die Freidenker kündigt sich zuletzt die Gegnerschaft gegen die Moral an. Mehr noch als die Wissenschaft ist die Moralkonvention ein Feind des grossen, des schönen, des adligen Lebens. Von dem Kampf gegen die erstarrten Moralkonventionen zeugen temperamentvolle Seiten im Werk von Suarès. „Ich bin der Überzeugung, im Gegensatz zu der Meinung der Philosophen, dass kein Ding so wenig einleuchtend und so ungleichmässig verteilt ist wie die Wahrheit über das Sittliche." „Muss man denn nicht für die andern leben?

— Fadheiten! Soziales Gerede! Man muss nichts. Aber man muss sein. Wer es zum Sein bringt, der ist für die andern, die nicht sind. Wenn er wirklich ist, erhebt er sich zum Sein.“ Für das dumpfe Hindämmern in abgestandenen moralischen Vorurteilen, die sich durch Behaglichkeit und Einträglichkeit bezahlt machen, hat Suarès nur beissende Verachtung. „Der Mensch, der sich ausserhalb des Gesetzes stellt, stellt sich auch ausserhalt des Stalles. Er verliert seinen Platz an der Raufe. Und wer immer es ist, und wie niedrig gesinnt er sein kann, hierin wenigstens ist er es nicht gewesen. Für die meisten Menschen ist die Tugend eine Streu, zwar verfault, aber warm; und sie können sich kein grösseres Unglück denken, als sie entbehren zu müssen: denn dieser Mist nährt sie. Es herrscht dort ein verpesteter Friede; dieser Mist ist nützlich, ich gebe es zu: aber Mist ist es doch. Aber er riecht gut, denn er riecht wie jedermann.“

Aber wenn Suarès die landläufige Moral so unerbittlich zerstört, ist er nur um sie durch eine wahrere, eine schönere, eine würdigere sittliche Haltung zu ersetzen. Er muss die stumpf und stickig gewordene Moral angreifen, um für seine neue Ethik Platz zu gewinnen. „Gegen alle Moral, ja. Aber das heisst gegen die Moral, die nur von einer Gegenmoral lebt. Gegen die, die nicht den Mut zu Verneinung haben, gewiss. Aber Krieg denen, die aus der Verneinung ein System machen, und dadurch bejahen. Es ist ebenso moralisch, gegen die Moral aufzustehn, als ewig wie ein Storch auf dem einen Bein der Moral zu stehen.“

Der allgemeine Umriss von Suarès ethischer Haltung ist schon damit gegeben, dass er ein Lebenskünder ist, das heisst, dass er die ursprüngliche Bewegtheit des Lebens preist und den Willen zum starken Leben aufruft. Die Ethik des Lebenkünders kann keine Paragraphenethik sein, weil deren Festlegungen aus erstarrtem Lebensstoff kommen. Sie kann aber auch nicht eine Gesetzesethik wie die Claudels sein, weil deren Festlegungen aus einem offenbarten Wissen kommen. Die Lebensethik

kann nie Gebote aufstellen. Die erstarrten Gebote der Überlieferung muss sie zerbrechen, und die neuen Gebote kann sie nicht geben, weil dazu über das vom Leben Erschüttertwerden hinaus die Bändigung des Lebens in der geistigen Form nötig ist. Was die blosse Lebensethik geben kann, ist: eine Gerichtetheit, eine Haltung, eine Einstellung. Ihr erzieherischer Wert liegt nicht in der Formung, sondern in der Aufschliessung des Menschen. Sie bereitet den Boden, aber sie pflanzt nicht. Die Ethik von Suarès will die Seele ausweiten, dass der Lebensstrom sie durchfluten kann. „Gut ist alles, was zum Leben hilft, und was das Leben umfassender, reicher und schöner machen kann. Darin kommen alle Meinungen und alle Staatslehren überein. Das Neinsagen hat sein eigenstes Elend und seine Strafe darin, dass es sich selber ausschliesst. Echte Kultur ist ein Ort der Liebe." Schliesst euch dem Reichtum des Lebens auf! Durchbrecht die künstlichen Schranken, die Überlieferung um euch gezogen hat, oder die ihr euch selbst gesetzt habt! Verschliesst euch vor nichts, was das Leben an Grossem und Schönem und Starkem aufblühen lässt! Das sind die ethischen Antriebe, die Suarès gibt. Von sich selbst sagt er: „Ich habe nicht gelebt für das Gute und nicht für die Welt der Menschen, wenn das Gute nicht die Schönheit und die Macht ist, wenn die Welt nicht das unverwesliche Buch der Liebe in ihrer Glorie ist. Der Mensch hat seinen Text diesem erhabenen Text hinzuzufügen."

* * *

Der Einheitspunkt in der Ethik von Suarès ist der Wille zur Lebenssteigerung. Sie gibt keine neuen Bindungen, aber sie befreit von den Bindungen der erstarrten Moralformen, die keine Bindungen mehr sind, sondern Hemmungen. Die Grundvoraussetzung alles gesteigerten Lebens ist Intensität. Nicht Lauheit, sondern Glut. „Muss man immer glühen? — Ohne einen Gegenstand für die Leidenschaft ist das Leben das verfaulte Leichentuch eines Traums. — Ha, immer glühen!

. . . Wo keine Glut ist, ist nichts, nichts, nicht einmal die tiefe Finsternis, die lau ist, wie der Bauch des Weibchens. Das Feuer ist der Mann." Steigerung des Lebens ist nur zu gewinnen durch ein stets erneutes inneres Sich-umschaffen. „Wir leben nur, um unser Seelenheil zu gewinnen: damit meine ich, um den Menschen zu erfinden. Er ist in uns nur das, was wir sind: aber was wir gewesen sind, ist ja nicht alles, was wir sein werden. Wir sind für das Leben gemacht. Und um im Leben die Grösse und die Schönheit des Lebens zu verwirklichen. Aber nicht nur um in einem Gefängnis zu leben, zwischen vier Mauern von Regeln. Ohne Grösse und Schönheit bedeutet uns das Leben gar nichts." So wird der Wert, der dem lebendigen Menschtum innewohnt, besiegelt durch die Schönheit, die es verwirklicht. Den heroischen Furor der Renaissance und den Ästhetismus der Gegenwart biegt Suarès zusammen, um damit seine Lebensethik zu krönen. Die im künstlerischen Gebild verwirklichte Schönheit ist ein Sieg über den Tod. Die Fähigkeit des Lebens, Schönheit aus sich erblühen zu lassen, bedeutet die einzige, aber auch vollgültige Rechtfertigung des Lebens. Der Mensch soll nicht glauben, im selbstgenugsamen Schmerz das Leben überwinden zu dürfen, sondern den Schmerz in Energie umwandeln, in schönheitszeugende Handlung.

In der Zucht des Schmerzes sich aufringen zur Schönheit, zur Grösse, zur Kraft; wissen, dass Leid, Not, Tod das einzig Gewisse am Leben sind und dann aus Leid, Not, Tod Stufen seelischen Wachstums machen: das ist die Leitlinie von Suarès' Lebensethik. In allem, was Suarès schreibt, brechen diese Töne immer wieder mit der ganzen Wucht seiner leidenschaftlichen Natur hervor. Gerade weil diese aus Qual, Zorn und Lebensinbrunst gemischte Leidenschaft der Grundstoff von Suarès' Seele und ihre innerste Schicht ist, wird sie selbst von seinem ethischen Willen am letzten ergriffen. Aber sie wird davon ergriffen, und an dem Punkte, wo sich dies vollzieht, entsteht der eigentümlichste Gehalt und der abschliessende Begriff der Suarèsschen Lebensethik.

„*Ardente sérénité*" hat Suarès ein Kapitel seiner Essays über schrieben. In der Formel „*ardente sérénité*" hat er diese Synthese von Passion und Ethos ausgedrückt.

Es gibt kein deutsches Wort für den eigenartig geformten Gedankengehalt, den das französische „*sérénité*" wie das lateinische *serenitas* ausdrückt. *Serenitas* umfasst Heiterkeit, Weisheit, Klarheit, Gelassenheit und sammelt all dies in einem Klang, in dem die Klarheit des Äthers, die reine Bläue des Himmels und das Lächeln schöngeschwungener Lippen mitgedacht werden müssen. Seitdem Lucrez von den *sapientum templa serena* gesprochen hat, ist dieses Wort in lateinischen und romanischen Mündern mit Leben und Schicksalen gefüllt worden und trägt sie weiter wie eine kostbare Fracht. Vielleicht benennt es eine wesentlich lateinische und romanische Vollendungsmöglichkeit der Seele, und ist aus diesem Grunde unübersetzbar. „Abgeklärtheit" kommt ihm vielleicht am nächsten, und liegt doch wieder weitab, denn dem deutschen abgezogenen Begriff fehlt ganz das zauberische Sinnlichgefühlte und der schmeichelnde Wohllaut des lateinischen Wortes. Das sprachlich nicht Wiederzugebende ist stets ein in der eigenen Kultur sachlich nicht Vertretenes.

Serenität wird Suarès' sittliche Forderung. Aber diese Serenität soll glühend sein. In ihr soll die Leidenschaft „aufgehoben" sein, im doppelten Sinn des Überwindens und des Bewahrens. Die Leidenschaft muss sich so läutern, dass sie die Klarheit der Seele nicht mehr trübt, sondern mit ihr zu etwas Höherem verschmilzt. Das Feuer der Leidenschaft muss sich von allem befreien, was Stoff, Schlacke, trübes Schwelen ist, um reine Flamme zu werden, die den Äther der Serenität durchglüht. „Für eine freie Seele geziemt es sich, den Blick auf das Grauen der Welt zu richten, um dann darüber hinauszuschreiten. Schiffen wir uns ein am Strande der Illusion und steuern wir zu den seligklaren Inseln, wohin man alle seine Leidenschaften und sich selbst zur Läuterung führt . . . Glühende Seelenklarheit, die du nichts von den Leidenschaften

verloren hast, sondern die du dich entfaltest am höchsten Blütenkeim aller, als ob sie alle gebändigt und nur noch die Wurzeln und der Stengel einer einzigen Leidenschaft wären, du bist der Wallfahrtsort, zu dem ich meine Pilgerseele geführt habe . . . Ich sehe kein anderes Verbrechen mehr als die Verwirrung und das Chaos . . . Ich hoffe jeden Tag mehr dazu zu kommen, dass ich nichts mehr verurteile, nicht einmal die Gegenstände meines Ekels. Nichts mehr verdammen, aus dem Licht heraus, nicht aus der Gleichgültigkeit . . . Und sicher ist der Ruhm kalt, und kümmerlich die Herrschaft über die Welt, gemessen am Wert der Herrschaft, die ich meine, und der glühenden Seelenklarheit, die, ohne mehr daran zu rühren, in liebender Fülle alles besitzt, was sie schaut."

* * *

Der aufbauende Denkwille von Suarès greift nun über das persönliche Lebensethos hinaus in die Problematik des europäischen Kulturbegriffs. Die glühende Seelenklarheit, die für Suarès der zusammenschliessende Ausdruck der von ihm gewollten Wesensvollendung geworden ist, bedeutet ein bewusstes Hinausgehen über die Möglichkeiten des nordischen, innerlichen musikalischen Menschen. Solange sein Blick durch die starrenden Abgründe des Denkens gebannt war, solange er schmerzvoll jeden Augenblick des Seins dem Grauen des Nichtseins abringen musste, ja wohl auch dann noch, als das Leiden in der Leidenschaft überwunden und fruchtbar gemacht worden war: solange konnte Suarès im nordischen Seelenklima seine Heimat finden. Aber in dem Augenblick, wo er durchbrach zum unbändigen Ergreifen des Lebens selbst; wo alle Schranken fallen mussten, die sich zwischen das Leben und die lodernde Begier nach dem Leben stellten: da musste Suarès aus der Schwermut nordischer Meere und nordischer Himmel hinübergehen in jene Welt von Glanz, Sonne, sinnlicher Gestalt, die für uns in dem Wort Süden liegt. Nord und Süd: das ist zunächst der Gegensatz von feuchter Nebelluft und far-

biger sonnenbeglänzter Welt; dann der von nach innen gewandtem, an Trauer und Traum sich vollendendem seelischen Sein und von augenhafter, sich an Farbe und Form beseelender Sinnlichkeit; endlich der Gegensatz von christlicher und antiker Lebenshaltung. Wie die Polarität dieses Gegensatzes den ganzen Gang der westeuropäischen Geistesgeschichte seit der Völkerwanderung bestimmt hat, so muss ihre nie ganz zu überwindende Spannung immer wieder diejenigen erfassen, die wie Suarès genötigt sind, für den in sie gelegten Lebensgehalt eine persönliche Formung zu suchen. Suarès musste einen persönlichen Ausgleich für jene in unserer Kultur angelegte nordisch-südliche Spannung versuchen.

* * *

Ein solcher Ausgleich kann nichts anderes sein als ein unentfliehbarer und doch unlösbarer Versuch, für die christlichen und die antiken Lebenswerte eine Synthese zu finden. Eine Synthese, die so lange unzulänglich und vorläufig bleiben muss, als sie nur auf den Forderungen des Erlebens beruht und durch Denken und Fühlen notdürftig zusammengefügt ist. Das gilt auch von Suarès. Aber so unzureichend ein solcher Notbau ist, gemessen an den wenigen grossen Gestalten unserer Geschichte, für die es keinen aus der Geschichte abgeleiteten Seelenzwiespalt gibt, weil sie selbst Geschichte machen: so wertvoll ist doch jeder solche Versuch, weil er das Bewusstsein einer notwendigen Forderung wach erhält.

Und diese Forderung hat Suarès aus der Notwendigkeit seines Wesens heraus erhoben. Der Ausgangspunkt auch bei ihm ist die Lebenshaltung, die die christlichen Jahrhunderte der Seele aufgeprägt haben. „Wir sind alle Christen, ob wir wollen oder nicht: wenn wir denkende Menschen sind. Und der Grund dafür liegt in unserer Seele, die als einzelne, für sich seiende Seele der Staat, die Welt und die ganze menschliche Gemeinschaft ist. Allerdings lebt der eigentliche Christ in der Gegenwart seines Gottes. Ohne seinen Gott schwebt er

im Leeren. Aber wie gewaltig sind von da die Blicke auf den Grund, und wie kühn die in den Abgrund. Das Christentum hat die innerliche Welt erschaffen." Aber auf dieser christlichen Grundlage soll sich ein neuer Bau erheben. Im *Voyage du Condottière* hat sich Suarès unter der Maske des Condottiere Jean-Félix Caërdal selbst geschildert. Dort heisst es: „Die Leidenschaft und die innere Schau der leidenschaftlichen Gefühle bilden den Bereich von Caërdal; und im Grunde genommen ist der letzte Wille dieser Kunst der, das Antike und das Moderne zu versöhnen und endlich der unermesslichen Tiefe des christlichen Traums und des christlichen Gefühls die gegenständliche Form zu geben. Denn die Zeiten sind gekommen, wo es das Auseinandergerissene zu verschmelzen gilt, und die beiden getrennten Welten zu vereinen in einer einzigartigen und fruchtbareren Schönheit."

Wenn in dieser Äusserung die Wertbetonung doch noch mehr auf dem nordischen christlichen innerlichen Lebensgefühl liegt, so gibt es für Suarès doch Augenblicke, wo es scheint, als möchte er sich ganz frei machen von aller hyperboreischen Belastung. „An das Leben allein glauben, wie ein Mensch, wie ein Heros, wie ein Heide, ein Göttersohn!" Aber das christliche Schweigen kann er nicht zum Schweigen bringen. „Je heidnischer wir sind, desto mehr müssen wir an unserer innerlichen Welt leiden, die uns unsre heidnischen Sinnesgenüsse nicht zugestehen will. Unser geniesserisches Leben und das Gefühl, das wir davon haben, bekämpfen sich mehr als sie sich gegenseitig fortsetzen. Es gelingt uns nicht, sie zusammenzustimmen, ausser in einem glühenden und sehr zerfaserten Leiden . . . Die Schamlosigkeit ist vielleicht eine Tugend im Licht. Aber die Sonne über den Veilchen Ioniens und über den Rosen der Provence gehört dazu. Die Hyberboreer werden niemals wissen, wie widerwärtig sie den Göttern sind. Meinen sie vielleicht, die Götter müssten es ihnen zu erkennen geben? Es genügt ihnen, anderswo zu leben." Gerade darin, dass Suarès in die antike Sinn-

lichkeit immer die Skrupel des christlichen Gewissens hineinträgt, zeigt er, wie fern ihm antikes Sein ist. „Der Norden ist vielleicht mehr wert vom Standpunkt der Moral, aber der Süden ist mehr wert vom Standpunkt des Lebens.“ So bleibt die Synthese doch unvollziehbar. Und wenn Suarès noch tiefer in sich gegraben hätte, würde er erschaut haben, dass es unmöglich ist, die Selbstheit dionysisch zu geniessen und zugleich durch Entselbstung in die auf anderer Ebene liegende Christuswelt einzugehen; dass eine für uns unüberbrückbare Kluft besteht zwischen dem Ewigen Heidentum und dem Ewigen Christentum.

Der Zwiespalt zwischen christlichem und antikem ist schliesslich nur ein Sonderfall für die Spannung, die durch die Erschliessung aller vergangenen und gegenwärtigen Kulturen in die Seele des modernen Menschen gebracht worden ist. Die Seele kann sich nur vollenden an den geistigen Gebilden der Geschichte und der Gegenwart. Aber die Reihe dieser Gebilde wird immer unüberschaubarer, und ihre innere Gemeinsamkeit geht immer mehr verloren. So ist der Seele das Werk ihrer Selbstvollendung aufs äusserste erschwert. Suarès fühlt diese Spannung in ihrer ganzen zerrenden Wucht. Aber er will sie nicht durch Verzicht, sondern durch schöpferisches Leben überwinden: „Ich will keine einzige von meinen hundert Seelen aufgeben: die griechische und die christliche, die russische und die chinesische, die italienische und die bretonische, die gotische und die indische. Zwischen allen soll Friede herrschen. Rede mir einer von Einheit! Vom Schicksal wird es abhängen, ob ich mich vollende oder unterliege; aber ich meide nicht die Einheit eines Steines, oder die Einheit der einseitigen Menschen, die die kleinen Kiesel im Steinbruch einer Rasse sind. Meine Harmonie beruht nicht auf der Einstimmigkeit.“

* * *

Auch für die Literaturkritik sucht Suarès aus der lebendigen Bewegtheit des Verstehens heraus Massstäbe zu gewinnen. Le-

bendige Kritik ist zunächst meist impressionistische Kritik. Man hält sich für lebendig, wenn man Reizen aller Art zugänglich ist. Wenn schwächliche Menschen sich nach „Leben" sehnen, meinen sie damit meist nur Erregung. Sie wollen ihre Seele so weit machen, dass sie alle Reiche der Kunst und des Geistes umfasst. Nichts soll ihnen fremd sein. Gierig haschen sie nach allen Schauern. Sie sind die Virtuosen des Nachfühlens. Sie verstehen alles. Auch für Suarès mit den „hundert Seelen" lag diese Gefahr nahe. Aber das Beispiel von Renan und Anatole France war ihm und seiner Generation noch nahe genug, um warnend und abschreckend zu wirken. Man hatte an jenen gesehen, wie das anfänglich edle und grossherzige Alles-verstehen-wollen schliesslich zu einem entnervenden zweideutigen Alles-verstehen-können wurde. Der „Dilettantismus" Renans und seiner Nachahmer bedeutete in seiner durchschnittlichen Form nicht mehr ein freies Sich-entfalten des Geistes, sondern ein nur allzu menschliches Verzichten auf jedes höhere Streben, weil ja doch alles, was in der Welt vorging, gleich notwendig und damit gleich unwichtig war. Nun war ja bei Suarès die geistige Leidenschaft viel zu heftig, als dass er sich bei einem skeptischen Allesverstehen je hätte beruhigen können. Aber die Versuchung zur rein genüsserischen Geisteshaltung trat auch an ihn heran, wie sie an jeden geistig lebendigen Menschen einmal herantritt. Wenn Suarès sie überwunden hat, mag das Schauspiel, das der blasierte Dilettantismus des *fin de siècle* bot, mit dazu beigetragen haben. Es war für ihn „die grosse Versuchung". „Mit den Dingen auf keine andere Art mehr zusammenhängen als durch den Genuss eines Denkens, das alle Gegenstände des Lebens in sich begreift und sich gerade dadurch von ihnen ablöst! Oft ist die Versuchung gross, jene Meister des unendlichen Geniessenkönnens (*ces maîtres de l'infini divertissement*) zu beneiden. Es scheint, als ob sie allein recht hätten. Ha, wenn es möglich wäre, Vorstellung und Blick von dem weissen Marmortempelchen abzuwenden, das den Spazierweg abschliesst, und das doch

ein bischen sehr kalt, ein bischen düster ist für eine wollüstig schwärmende Biene, ein bischen gar erdnah für einen leuchtenden Geist."

Der tiefste Grund, der Suarès zwang, die „grosse Versuchung" beiseite zu schieben, lag in seiner eigenen Natur: in der Energie seines geistigen Seins, in der Energie seiner Lebensleidenschaft. Diese Energie war nichts Teilhaftes, sie war der Grund seines Wesens selbst, und sie musste sich deshalb gleichmässig in sein Erleben und in sein Wollen, in seine Empfänglichkeit und in seine Reaktion auf das Empfangene ergiessen. Die Aufnahme neuen Seelenstoffs war immer zugleich ein sich Anverwandeln dieses Stoffs, und das heisst ein Ordnen. Der Ordnungswille, der bis zum Wertesetzen, aber nicht bis zum Gestalten gelangt, macht die Grösse und die Tragik von Suarès aus. „Herr von Séipse litt unter der Unordnung wie unter einer persönlichen Beleidigung, die seine Zeit ihm zugefügt, zu der sich alles Volk wider ihn verschworen hätte. Ihn zerfrass ein tiefer, kalter, heimlicher Zorn, weil er die Macht der Ordnung fühlte, weil er wusste, dass dieser Wille wirkungslos bleiben müsste."

* * *

Empfänglichkeit und Ordnungswille machen den Kritiker aus. Wo eine Kraft auf Kosten der anderen ausgebildet ist, entsteht unvollkommene Kritik. Starker Ordnungswille bei geringer Empfänglichkeit führt zur Erstarrung im Doktrinären: Brunetière. Reiche Empfänglichkeit bei geringer ordnender Kraft führt zum Versinken in wahlosser Genüsslichkeit: Gautier, France, Lemaître. Der grosse Kritiker ist der, der eine zugleich starke und zarte Empfindung für alles Schöne, Verlockende, Sprengende und Grosse hat, und dessen Ordnungswille so tief in seiner innersten Lebensschicht verwurzelt ist, dass seine Wertsetzungen das unmittelbar Überzeugende alles lebendig Gewachsenen haben. In seinen besten Essays verwirklicht Suarès dieses Ideal. Seine Lebensintensität vermittelt ihm

dann nicht nur den Zugang zu künstlerischen Erscheinungen, für die die französische Kritik fast nie Verständnis gehabt hat, sondern sie erzeugt aus der Erschütterung des Erlebens heraus zugleich das unbeirrliche Wissen von der Rangordnung der künstlerischen und menschlichen Werte. „Man hat ihn für einen Anarchisten gehalten; und er ist die menschgewordene Hierarchie," sagt er von Caërdal. „Der tödliche Schaden unserer Zeit ist die Verwirrung aller Werte. Noch mehr: die Unfähigkeit, sie zu erkennen."

Die ästhetische Tagesfrage war in Frankreich um 1910 die Bewertung von Klassik und Romantik. Dabei verbargen sich hinter der ästhetischen Stellungnahme rassen-, kirchen- und staatspolitische Parteistellungen. Der französische Klassizismus bedeutete für die Royalisten der *Action française* die Kunstäusserung des *Ancien Régime*. Das Verhältnis zu Racine und Bossuet sollte unabtrennbar sein von dem Bekenntnis zur monarchischen Staatsform, zur Vorherrschaft der Kirche. Revolution und Romantik sollten Selbstverrirrungen des französischen Geistes sein, verursacht durch das Einimpfen fremder Giftstoffe: war doch Rousseau Schweizer und Protestant; hatte sich doch die Romantik von den Literaturen des germanischen Nordens befruchten lassen. Alleinseligmachend war das Lateinertum. In diese Zusammenhänge muss man die kritischen Äusserungen von Suarès einstellen. Man muss sich die Herrschaft des überlieferten klassizistischen Wertsystems klarmachen, um die Selbständigkeit und Sicherheit der künstlerischen Wertsetzungen von Suarès richtig zu beurteilen. An der grossen germanischen Seelenkunst sind alle früheren Geistesgenerationen Frankreichs verständnislos oder doch mit halbem, unsicherem Verständnis, mit einer immer sehr fern bleibenden Hochachtung vorübergegangen. Erst die Generation der Rolland, Gide, Suarès hat für jene Kunst eine Empfindung und ein Wertgefühl bekommen, das mit unserm deutschen ein gemeinsames Mass hat. Am eindringlichsten kommt es in den kritischen Aufsatzen

von Suarès zum Ausdruck. „Wenn man Racine mehr als alle anderen Dichter liebt, so ist das Geschmacksache; wenn man ihn aber mit Shakespeare vergleicht, so ist das nicht mehr zum Ernstnehmen. Mir ist Racine hundertmal lieber als Victor Hugo; aber hundert Racines geben in meinen Augen keinen Viertel-Shakespeare. Was kümmerte mich nun, ob ein Schulmeister jenem den Titel Klassiker zugesteht und ihn diesem verweigert? . . . Goethe gibt mir die Sicherheit zurück: er ist kraftvoll genug, um klassisch zu sein, wann er will, und romantisch, wenn es nottut*) . . . Der göttliche Racine, immer führen sie den göttlichen Racine im Munde. Wenn Racine ein Gott ist, ist der Olymp ein Salon. Racine dringt nicht einmal so weit in die Leidenschaften ein, wie man zu sagen beliebt. ‚Man muss geliebt haben,' sagen sie, ‚um Racine zu verstehen.' Als ob man nicht lieben müsste, um überhaupt etwas von irgendeiner Sache zu verstehen, und selbst von dem, was man nicht liebt. Nein, im Gegenteil, die Liebe hat oft etwas Gezwungenes, Linkisches, Vernünftelndes bei Racine . . . Man überschätzt Racine, und man raubt der Seele Frankreichs eine unendliche Grösse, wenn man sie ganz in Racine sieht. Racine ist unbestreitbar dünner und kleiner als Frankreich. Der Genius Frankreichs ist ebensowenig in Racine wie die ganze Monarchie in Ludwig XIV. Wenn man den Massstab des heiligen Ludwig und der Kathedralen anlegt, reichen das grosse Jahrhundert, sein grosser Dichter und sein grosser König nicht höher als das Portal. Wie wäre es mit der Turmspitze? Und doch ist es wahr, dass Racine einzigartig ist. Er ist, in der Kunst, der Triumph der Vernunft und die Vollendung des

*) In seiner Goetheverehrung hat sich Suarès durch den Krieg nicht beirren lassen, so sehr er sonst der Hysterie des Hasses erlegen ist. 1917 schreibt er in dem Essay *Goethe le Grand: Il faut n'avoir aucun respect de la grandeur spirituelle, aucun amour de la poésie, aucun sens de la valeur humaine, pour disputer son rang à Goethe. Il n'est pas seulement le plus haut et le plus vaste des Allemands: il compte entre les dix ou onze plus grandes têtes du genre humain.* „*Remarques*" *I*, August 1917.

Esprit." Wie Suarès Shakespeare über Racine stellt, so Rembrandt über Raffael. „Es gibt weder klassisch noch romantisch, weder Vergangenheit noch Zukunft. Alles ist gegenwärtig für den Künstler. Professor, amüsiere dich damit, in deinem Herbarium die Bestandteile und die Eigenschaften zu trennen, die die lebende Pflanze in souveräner Harmonie vereinigt. Töte und teile, Professor: du musst dich doch ernst nehmen. Eine vollendete Form ist immer klassisch. Aber es gibt Klassen, in denen viel zu Hohes geleistet wird, als dass sie alle hundert Jahre mehr als drei Schüler haben können. Die Werke Raffaels sind unendlich viel weniger klassisch als die Werke Rembrandts; der Genius Rembrandts gibt das Mass für die unendliche Entfernung, die diese beiden Vollendungen voneinander trennt. Ein Bildnis Raffaels ist nur eine Anekdote und ein Bild. Ein Bildnis Rembrandts ist ein ganzes Leben."

o o o

Wie in der Wertung der Kunst entfernt sich Suarès auch in seinem Denken über Staat und Gesellschaft von den üblichen — demokratischen — Massstäben des heutigen Frankreich. Seine Kritik der Zeit und der Öffentlichkeit kommt aus dem in seinem ursprünglich starken Lebenstrieb begründeten Wissen heraus, dass das naturhafte Wesen des Staates die Macht ist, nicht das Recht, und dass diese Macht nur dann schöpferisch ist, wenn sie wenigen starken Menschen gehört, nicht wenn sie auf eine anonyme Masse verteilt ist. Es muss wirklich Herrschende und wirklich Beherrschte geben. So will es die Ordnung der Welt.

Wie hat Suarès das Europa von 1913 gesehen? „Diese grosse, diese ungeheure, diese schreckliche Zeit! Alles ist verwirrt und alles in Frage gestellt. Die Unordnung herrscht überall, aber noch mehr in den Ordnungsmachern als in allen andern: denn die Ordnung jener ist tot und der Umarmung der Lebenden bieten sie einen Leichnam ... Das Wort gehört den Unwürdigsten, und das Schweigen allen grossen Stimmen.

Es ist die Herrschaft der Freigelassenen und der kreischenden Weiber . . . Endlich die Anarchie aller Werte, inmitten allgemeiner Wirrnis. Und doch war nie eine Zeit schöner. Hier ist die Anarchie nicht das Chaos. Die Verwirrung bedeutet das Aufwallen einer unbekannten Ordnung. Nur auf der Oberfläche sind die Werte vermischt. Der Hass, die Gemeinheit, die allgemeine Mittelmässigkeit hindern die Liebe, die Grösse und die Schönheit nicht, an ihrem notwendigen Platze zu stehen. Je mehr man sie verkennt, desto grössere Kraft gewinnen diese geheimen Mächte, und sie wirken bestimmend auf die kleine Zahl derer, die die Welt führen und um derentwillen die Welt allein da ist. Nie haben Kunst und Wissenschaft sich höhere Ziele gesetzt; und dass die Masse ein für allemal aus beiden verdrängt ist, das ist der Beweis dafür . . . Die Gemeinheit der Politiker, das Elend der Tat, der Hass und die Bosheit der Parteien, die Niedrigkeit der Götzen und die Schmach der Regierenden, ob sie es schon sind oder es erst werden wollen; alles, was in uns Brechreiz und Zorn aufsteigen lässt; das Gift und der Geifer und die Hässlichkeit von allem ist notwendig: sie hat uns dazu verholfen, die prachtvolle Schönheit dieser Zeit zu erkennen: sie verhilft uns dazu, sie zu fühlen und sie aus uns heraus zu gewinnen."

Seiner Umwelt also steht Suarès ähnlich gegenüber wie Rolland. Bei beiden eine vernichtende Kritik der französischen Öffentlichkeit. Und bei beiden die Berufung und Hoffnung auf die stille Elite, auf das geheime Frankreich. Die Kritik richtet sich zunächst gegen das Staatsleben. Die parlamentarische Regierungsform ist in Frankreich während der letzten Jahre stark angegriffen worden, von den revolutionären Parteien wie vom reaktionären Royalismus. Suarès greift sie an vom Standpunkt des geistigen Aristokraten. Für ihn ist alle Herrschaft und aller Staat in erster Linie Macht. Die Macht ist gut an sich, und selbst wo sie missbraucht wird. Erst aus der Macht fliesst das Recht. „Die Macht ist das einzige wirkliche Gesetz. Daher ist sie, trotz allem, gut; oder vielmehr es

ist nichts als Lüge und Torheit, sie zu verwünschen und ohne sie zu rechnen . . . Wenn man ein Gesetz kennt, hasst man es weder noch liebt man es. Das Herz hat nichts zu sagen, wo es sich um das Wissen handelt. Es handelt sich nicht darum, die Macht zu lieben und das Recht zu verachten; sondern sich zu fragen, ob das Recht nicht von der Macht abhängt. Nun liegt die Sache so, dass es nicht nur von ihr abhängt; die Macht schafft es . . . Wir nennen den Missbrauch der Macht, der uns bedrückt, barbarisch. Aber wenn sie zwanzig Jahrhunderte zurückliegt, scheint uns dieselbe Gewalttätigkeit schön, ja sie scheint uns das eigentliche Merkmal einer heroischen Seele . . . Der adligste Mut eines Menschen besteht darin, anzuerkennen, dass die Macht das Gesetz ist." Die adlige Pflicht besteht darin, das Gute in die Macht überzuleiten, und so die Macht zu läutern. „Aber man darf nicht von vornherein den sittlichen Wert der Macht leugnen: selbst roh, selbst barbarisch ist sie ein sittlicher Wert." In der Politik bewundert Suarès den grossen Tatmenschen auf Kosten der Parteien. „Es gibt für den Heros nur ein Mittel, sich mit seiner Partei zu verständigen: er muss sie in die Tasche stecken. Wenn nötig, mag er die Tasche mit Zucker füllen: während sie an den Stücken knabbern, würgt sie die starke Hand etwas an der Kehle. Bismarck übte diese Methode." Mit diesem brutalen Imperialismus erweist Suarès wieder, dass er die letzte Gewissheit des geistigen Glaubens nicht besitzt. Hier kniet er noch vor den zertrümmerten Idolen.

* * *

Die Wertung der Macht kommt aus der Wertung der männlichen Lebensgestaltung. Wenige soziale Erscheinungen unserer Zeit hat Suarès so heftig angegriffen wie die Frauenemanzipation. „Jede Gesellschaft, die sich zugrunde richtet, und jede Gesellschaft, die sich neu bildet, nimmt die Frauen sehr wichtig. Mächtig ist die weibliche Natur (*la matrice*) und selbst in ihren Nöten und in ihrem Rasen hochehrwürdig:

was man auch tun mag, trotz aller Schminken, hier ist die Natur. Aber dennoch sind die Frauen nur dann der Natur würdig, wenn sie es nicht ahnen . . . Die neuen Weiber, die ihre Haare abgeschnitten haben, damit ihre Ideen wachsen, verachten die Liebe und kümmern sich nicht um die Schönheiten . . . Die Schönheit der Frau, die das grösste Gut des Mannes ist, und ihre Liebe, die für ihn der Gegenstand des höchsten Strebens ist, — das hassen die neuen Weiber. Sie sehen darin etwas, was sie herabsetzt. Ich sehe darin alles, was sie erhebt. So sind ihre neuesten Würden, ihre Doktorgrade, ihre papierenen Zeugnisse, der Triumph des Blödsinns. Je mehr sie nachahmen, um so origineller dünken sie sich. Je höher sie sich schätzen, um so geringer ist ihr Wert. Es gibt nichts, dessen sie sich rühmen, das sie nicht erniedrigte . . . Sie halten sich für frei; und es geht nur auf Kosten der Liebe. Gestern waren sie eitel auf ihre Schönheit; heute sind sie es auf ihre Hässlichkeit. Das wird so lange weitergehen, bis sie die Männer um die Fuchtel gebracht haben, oder bis die Männer sie wieder mit der Peitsche gebändigt haben. Denn diese Welt lebt nur von Gleichheit.“ Wie die Frau im Staat Unheil stiftet, wie sie mit ihrer Emanzipation ihre Weiblichkeit zerstört, so kann sie auch durch das Familienleben den Mann entwürdigen. „Für viele Männer hört die Geistes- und Charakterentwicklung auf, wenn sie Familienväter sind. Bald haben sie nichts mehr übrig von der Freiheit, die ihren Geist erhob über den Interessenstandpunkt und die unbedeutenden Tätigkeiten, zu denen jeder Tag sie zurückführt. Früher verliessen sie dies Gefängnis; jetzt, wo sie Weib und Kinder haben, schliessen sie sich darin ein; und halten sich für um so besser, je fester sie angeschmiedet sind . . . Sie haben nicht mehr einen freien Gedanken, nicht mehr einen reinen Willen. So ziehen sie sich von jeder Form idealen Lebens zurück. Sie verlieren den Kontakt mit dem weiten Weltall; um jede adlige Leidenschaft ist es geschehen: ihr Quell ist versiegt, der aus der höheren Region entspringt, in dem Raum des Selbstvergessens. Sie haben

sich in den Sumpf gestürzt, sie haben sich in die zähen Fluten der Familie hinabzerren lassen."

° ° °

Suarès zu lesen ist ein fortwährender Kampf. Man wird gereizt durch Schroffheiten, Anmassungen, Ablehnungen. Man wird gequält durch das Ringen des Schriftstellers mit sich selbst, durch unfruchtbare Anstrengungen, unzulängliche Ansätze, tobende Ausbrüche. Suarès ist ewig unruhig und ewig beunruhigend. Er jagt dem Leben nach, der Erfüllung; aber es zerrinnt ihm unter den Händen. Sein Lebenshunger kommt aus einer tiefen Unseligkeit. Überall trägt er seinen inneren Stachel mit sich. Das Übermass seiner Produktion ist nur die Flucht vor seiner inneren Verzweiflung. Er geniesst alles, er weiss alles — aber immer bleibt der Geschmack der Asche auf seiner Zunge. Nirgends kann er ruhen und in die Tiefe eingehen. Er liebt das Schweigen. Aber er kann nicht schweigen. Monat um Monat, Woche um Woche muss er sich beweisen, dass er lebendig ist; muss er die Bewegtheit seines Ich auf dem Papier registrieren, wie das Barometer seine Kurven abzeichnet. Er ist ausgeliefert an das Schicksal, nur in ewiger Bewegtheit existieren zu können. Aber eine Bewegtheit, die sich nicht mehr halten, die nicht mehr rasten kann, ist Qual, nicht Glück, krankhafter Zwang, nicht Freiheit. Sie ist nicht rhythmisiert nach sphärischen Gesetzen. Sie ist Ahasver-Schicksal. Sie ist Gnadenlosigkeit. Um so brennender ihre Pein, je unerbittlicher ihr Wissen. Erschütternd greifbar wird dieser Eindruck an Suarès' Verhältnis zu Pascal. Mit keiner der grossen historischen Gestalten hat Suarès so gerungen. Was bannt ihn an Pascal? Dieser Mann besass alle Erkenntnis, er hatte in den doppelten Abgrund der mathematischen Unendlichkeit, das Unendlich-kleine und das Unendlich-grosse, hinabgeschaut, und war doch nicht zermalmt worden: er fand die Fülle, die Freude und den Frieden in der Offenbarung des menschgewordenen Gottes. An jeder Biegung seiner Strasse ist Suarès

zu Pascal gegangen, wieder und wieder ist er gekommen. Würde er hier den Weg des Heils finden können? Suarès weiss es ja: für den, den kein Glück befriedet, den keine Rast erquickt, bleibt nur die Flucht in jene heilige Liebe, die Gott ist. Er weiss es, er ruft Gott — vergebens: *j'appelle Dieu ce grand amour qui peut seul me suffire, et à qui rien ici ne suffit. Je l'appelle, et il ne vient pas.*

Gott antwortet nicht . . . Aber freilich: Suarès hat sich nicht in die Hand Gottes gegeben. Sondern er hat sich eine Definition von Gott gemacht, und diese zum Wirken beschwören wollen. Auch hier bleibt er in sein Selbst verhaftet . . . Und so wird Suarès wieder zurückgestossen in die Heillosigkeit seiner Unrast. Aus seiner Not macht er eine Tugend. Seine Heillosigkeit nennt er Tragik. Er bricht das Gespräch mit Paskal ab mit dem Wort: *Vous êtes né pour la vie sainte, et moi pour la vie tragique.* Aber Tragik ist nur, wo ewige Weltgesetze erschaut werden, nicht wo unselige Schickung die Ausprägung der geistigen Form verhindert. „*Il faut que je regrette toute ma vie où que je regrette rien.*" Suarès ist immer von dieser Alternative bedroht, die sein ganzes Sein fragwürdig macht.

6.

CHARLES PÉGUY

Den Wesensunterschied zwischen dem vollen Erfassen der Wirklichkeit, wie es die Intuition gewährt, und den teilhaften schematischen Nachzeichnungen der Wirklichkeit, wie sie die Wissenschaft gewährt, hat Bergson durch ein eindrucksvolles Bild verdeutlicht. Wer Paris nicht kennt, kann sich durch das sorgfältigste Sammeln und Zusammenstellen von Photographien nicht die Gesamtvision des wirklichen Paris verschaffen, die ich habe, wenn ich vom Notre-Dame-Turm auf die Stadt heruntersehe. Wesentliche Erkenntnis gewinnt man nur, wenn man sich kraft der Intuition in den Gegenstand hineinversetzt, nicht wenn man von aussen verschiedene intellektuelle Aufnahmen macht und sie dann nebeneinanderhält.

Wenn man, um eine erste Vorstellung von Péguy zu vermitteln, sagt, dass aus keinem französischen Schriftsteller ein so tiefer Einblick in Frankreichs politische und geistige Geschichte seit der Dreyfuskrise zu gewinnen ist; dass das Verhältnis von Wirklichkeit und Geschichte das bestimmende Problem seines Denkens ist; dass er mit den Mächten des Heroischen und des Religiösen den modernen Zeitgeist bekämpft: so weiss man doch, dass damit über das Einmalige und Einzigartige der Persönlichkeit und ihrer Wirkung nichts gesagt ist. Fügt man nun hinzu, dass sein Stil allen Vorstellungen von französischem Stil ins Gesicht schlägt, dass er nicht nur in dem Grade unübersetzbar ist, wie jeder französische Schriftsteller, sondern davon abgesehen noch in einem höheren Grade, in der zweiten Potenz gleichsam; endlich, dass

seine Werke in keine der hergebrachten literarischen Gattungen passen, dass sie ein Gemisch von Streitschrift, Bekenntnisschrift, literarischer Kritik, geschichtlicher Darstellung sind, und dass es unmöglich ist, einen einheitlichen Gedankengang aus ihnen herauszuschälen: so hat man den Auskunft Suchenden verwirrt anstatt ihn aufzuklären, und man fühlt sich versucht, alle Bemühungen aufzugeben, in dem Bewusstsein: *individuum est ineffabile.*

Man kann nur noch sagen: unbeschreibbar sind diese Bücher, weil sie unmittelbar gelebtes Leben sind. „Und Suarès, der Lebenskünder?" Hier wird eine Unterscheidung notwendig. Suarès kündet das Leben, preist es, will es. Aber „*la vie*" ist bei Suarès das Schwelgen der Seele in ihrer eigenen Bewegtheit, die als gleichförmig mit der Bewegtheit des organischen Seins empfunden wird. Für Péguy, in Péguy ist Leben gleich gelebter Wert-Wirklichkeit. Fluten der Seele im Gegensatz zur Erstarrung der Seele: das ist „Leben" bei Suarès. Arbeit, Krankheit, Manöver, Anbetung, Kampf gegen Neider und Schurken, Leitung eines geschäftlichen Unternehmens, Wirrung und Sich-wiederfinden in männlicher Freundschaft, Sorge ums tägliche Brot, Sorge um Vollendung des Werkes, in dem man sein Bestes sagen wird: all dies im Gegensatz zu einem unverpflichteten geniesserischen Dasein — ist „Leben" bei Péguy. Was Suarès „Leben" nennt, das ist immer bedroht durch den Tod und wird durch ihn vernichtet. Aber der Gegensatz von Leben und Tod hat sein Dasein nur in der Ebene der Natur. Was Péguy „Leben" nennt, reicht über die Natur, in die es eingesenkt ist, hinaus in den Geist, und wird durch den Tod nicht verneint.

* * *

Wir werden versuchen, die Hauptmotive von Péguys Denken herauszuheben. Aber zuvor muss vom Leben dieses Mannes gesprochen werden. Er selbst hat vieles und wichtiges darüber mitgeteilt, was über all seine Bücher verstreut ist. Wir werden

ihn ausführlich zu Worte kommen lassen. Nur dadurch kann man ihn kennen lernen. Ausser seinen eigenen Mitteilungen haben wir drei grössere biographische Aufsätze zur Verfügung, die fast gleichzeitig in den ersten Monaten des Jahres 1914 erschienen sind: Halévy hat ihm ein Kapitel seiner „*Quelques maîtres*" gewidmet, René Johannet berichtete in der Zeitschrift *Les Lettres* über „*Péguy et ses cahiers*", François Porché schilderte ihn den Lesern des *Mercure de France*. Bis dahin konnte man fast alle literarischen Zeitschriften Frankreichs durchsehen, ohne den Namen Péguy zu finden. Der erste Zeitschriftenaufsatz über Péguy war meines Wissens der von Michel Arnauld in der *Nouvelle Revue Française* vom November 1909. Und Arnauld begann mit dem Ausdruck der Verwunderung darüber, dass niemand ihm einen so bedeutsamen Gegenstand vorweggenommen habe.

Péguy wurde am 7. Januar 1873 in Orléans geboren. Er stammte aus einer Familie von Bauern und Rebleuten. Wenn Péguy spricht, so spricht aus ihm das alte ewige bäuerliche Frankreich. Er hat es aus eigenster Anschauung gekannt. „Es war im strengsten Sinn das alte Frankreich und das Volk des alten Frankreich. Es war eine Welt, auf die man den schönen Namen, das schöne Wort Volk in seiner vollen antiken Bedeutung anwenden konnte. Man kann im strengsten Sinn sagen, dass ein Kind, das in einer Stadt wie Orléans zwischen 1873 und 1880 erzogen worden ist, buchstäblich das alte Frankreich, das alte Volk, das Volk schlechthin berührt hat, dass es buchstäblich teilgenommen hat am alten Frankreich, am Volk. Man kann sogar sagen, dass es vollständig daran teilgenommen hat, denn das alte Frankreich bestand noch ganz und intakt. Der Zusammenbruch hat sich in einer einzigen ununterbrochenen Bewegung vollzogen und in weniger als einigen Jahren." „Ein Gutshof der Beauce war noch nach dem Kriege unendlich viel ähnlicher einem galloromanischen Gutshof oder vielmehr demselben galloromanischen Gutshof, in den Sitten, in der Verfassung, in der Ernsthaftigkeit, in der

Würde, in dem Aufbau selbst und in der Lebensordnung (und im Grunde selbst einem Gutshof Xenophons), als er heute sich selber ähnlich ist. Wir haben eine Zeit gekannt, wo, wenn eine Frau ein Wort sprach, es ihre Rasse selbst, ihr Wesen, ihr Volk war, das redete. Das hervorbrach. Und wenn ein Arbeiter seine Zigarette anzündete, dann war das, was er einem sagte, nicht das, was der Zeitungsschreiber im Morgenblatt gesagt hat. Die Freidenker jener Zeit waren christlicher als unsere Frömmler von heute. Ein gewöhnliches Kirchspiel jener Zeit war unendlich viel mehr einem Kirchspiel des fünfzehnten oder des vierten oder des fünften oder des achten Jahrhunderts ähnlich, als einem Kirchspiel der Gegenwart . . . Wir haben Arbeiter gekannt, die gern arbeiteten. Man dachte nur an das Arbeiten. Wir haben Arbeiter gekannt, die morgens nur ans Arbeiten dachten . . . Wir haben eine Arbeitsehre gekannt, die genau die gleiche war, wie die, die im Mittelalter die Hand und das Herz regierte . . . Ich habe während meiner ganzen Kindheit das Strohgeflecht der Stühle mit genau demselben Geist und demselben Herzen ausbessern sehen, und mit derselben Hand, mit der dies Volk seine Dome aus dem Stein geschnitten hatte. Ein Handwerker meiner Zeit war ein Handwerker jeder beliebigen christlichen Zeit. Und sicher vielleicht jeder beliebigen antiken Zeit. Ein Handwerker von heute ist kein Handwerker mehr." In einem Rückblick auf seine Jugend hat Péguy von seiner bäuerlichen Herkunft gesprochen. „Die zähen Ahnen, die Bauern, die Rebleute, die alten Männer von Vennecy und Saint-Jean-de-Braye, und von Chécy und von Bou und von Mardié, die geduldigen Ahnen, die von den Bäumen und Sträuchern des Waldes von Orléans und von den Sandbänken der Loire so viele Morgen guten Reblandes eroberten, haben nicht lange gebraucht, um von der bürgerlichen Welt, von der bürgerlichen Gesellschaft ihren unwürdigen Enkel, der das Wasser in Flaschen trinkt, zurückzuerobern. Die Ahnen mit dem geschickten Fuss, die Männer knotig wie Weinstöcke, zusammengerollt wie die Ranken der Weinrebe, dünn wie das

Rebholz und die wie das Rebholz wieder Asche geworden sind. Und die Frauen am Waschfass, die Frauen, die die grossen geschwellten Wäscheballen auf Schiebkarren rollten, die Frauen, die die Wäsche am Flusse wuschen. Meine Grossmutter, die die Kühe hütete, die nicht lesen und schreiben konnte, der ich alles verdanke . . . Vierzig Jahre sind vergangen . . . Vierzig Jahre ist ein schreckliches Alter. Denn es täuscht uns nicht mehr. Vierzig Jahre ist ein unerbittliches Alter. Denn es lässt sich nicht mehr täuschen. Es macht uns nichts mehr vor. Es ist das Alter, wo wir werden, was wir sind. Und was ich bin . . ., um das zu wissen, braucht man mich nur zu sehen, nur einen Augenblick anzusehen. Ein Kind würde es herausbekommen . . . In mir, um mich, unter mir, ohne mich um meine Meinung zu fragen, kommt alles überein, um aus mir einen Bauer aus dem Loiretal zu machen, einen Holzfäller aus dem Wald von Orléans, einen Winzer von den sandigen Hängen der Loire. Schon weiss ich nicht mehr zu reden, nicht einmal mehr mich zu bewegen in den wenigen befreundeten Salons, in die ich manchmal ging. Ich habe mich nie in einen Lehnstuhl zu setzen gewusst, nicht weil ich die Wollust fürchtete, sondern weil ich nicht kann. Ich bin ganz steif darin. Was ich brauche, ist ein Stuhl oder ein guter Schemel."

Péguy besuchte zuerst die Volksschule in Orléans. Ein Lehrer, der sich für den aufgeweckten Jungen interessierte, verschaffte ihm eine Freistelle im Lyceum: „*Il faut qu'il fasse du latin.*" „Was für mich dieser Eintritt in diese Sexta . n Ostern war, das Erstaunen, die Neuheit vor *rosa*, *rosae*, das Sich-eröffnen einer ganzen Welt, einer andern Welt, einer ganzen neuen Welt, davon wäre zu sagen . . . Der Grammatiker, der ein erstes Mal die lateinische Grammatik bei der Deklination *rosa*, *rosae* aufschlug, hat nie gewusst, auf welche Blumenbeete er die Seele des Kindes führte."

Von Orléans kam Péguy nach Paris auf das Lyceum Lakanal (1891/92). Dann diente er sein Jahr in Orléans ab. Auf der Ecole Normale wurde dann zum entscheidenden Erlebnis

die Lehre Bergsons und die Bekanntschaft mit Romain Rolland.

Aber ein stilles akademisches Dasein war nicht seine Sache. „Damals" — erzählt Halévy — „bildete sich in Frankreich die sozialistische Partei, beflügelt von der jungen Beredsamkeit Jaurès', geweiht durch den Heroismus einiger grosser Streiks. Péguy erkennt sein Blut und seine Pflicht: er tritt ein, er handelt. Sein Kamerad Durel zeigt ihn uns, wie er damals war: es war ein kleiner Mensch, mit viereckigen Schultern, in einen zu kurzen Rock gezwängt, ungeheure eisenbeschlagene Schuhe an den Füssen, einen engen weichen Hut auf dem Kopf, ein helles Bauerngesicht, in dem zwei blitzende Augen strahlten . . . ‚Ich brauche Geld für den Streik von . . .' sagt Péguy. Es war immer irgendwo ein Streik, und immer brauchte Péguy Geld. Er ging von Gruppe zu Gruppe, jeder leerte seine dünne Schülerbörse, und Péguy ging fort, mit eiligem Schritt, immer besorgt, immer aufrichtig. Es war unmöglich, Péguy Geld abzuschlagen; man kam gar nicht auf den Gedanken; er brauchte nur die Hand auszustrecken, damit sich gleich die Taschen leerten." Was für Péguy der Sozialismus bedeutete, hat er rückblickend so ausgedrückt: „Durch die Wiederherstellung der industriellen Sitten, durch die Sanierung der industriellen Werkstätte hofften wir nichts Geringeres zu erreichen, als das zeitliche Heil der Menschheit. Nur die werden darüber spotten, die nicht sehen wollen, dass das Christentum selbst, das die Religion des ewigen Heils ist, von diesem Schmutz besudelt ist, von dem Schmutz der schlechten ökonomischen und industriellen Sitten, dass es selbst nicht davon loskommen, sich nicht davon befreien wird ausser durch eine ökonomische, industrielle Revolution; dass es überhaupt keinen besser gemachten, besser eingerichteten, besser ausgestatteten Ort der Verdammnis gibt . . . als die moderne Werkstätte." „Man kann es nicht zu oft wieder sagen. Alles Übel ist von der Bourgeoisie gekommen. Die ganze Abirrung, das ganze Verbrechen. Die kapitalistische Bourgeoisie hat das Volk infiziert.

Und sie hat es ausgerechnet mit bürgerlich-kapitalistischem Geiste infiziert." Gleichzeitig schrieb Péguy sein erstes Drama, *Jeanne d'Arc*. Die Gestalt der Jeanne d'Arc ist von da ab seine stete Begleiterin gewesen. Jenes erste Jeanne d'Arc-Drama, wurde aus freiwilligen Beiträgen gedruckt und erschien im Dezember 1897. Die lange Widmung schloss: „*A toutes celles et à tous ceux qui auront vécu leur vie humaine, à toutes celles et à tous ceux qui seront morts de leur mort humaine pour l'établissement de la République socialiste universelle, ce poème est dédié. Prenne à présent sa part de la dédicace qui voudra.*"

Im selben Monat brach die Dreyfusaffäre auf. Péguy stürzt sich in den Kampf. „Er verlässt die Schule ohne Diplom, er baut auf seine eigene Kraft, auf seinen Mut. Und er hat keine Angst, denn er nimmt, und nicht leichter Hand, die schwerste Verantwortung auf sich: er gründet eine Familie, er nimmt sich eine Frau, er wird Vater." Aber er ist nicht zum Parteimann geschaffen. Die Phrasenherrschaft, die Gedankentyrannei des offiziellen Sozialismus stossen ihn ab. Es war ein Missverständnis, dass er geglaubt hatte, er gehöre da hinein. Er muss sich seinen eigenen Wirkungskreis, seine eigene geistige Gemeinschaft schaffen. Er gründet die *Cahiers de la Quinzaine*. Er muss ganz auf sich selbst stehen. Unbeirrliche Rechtlichkeit, unbedingte Treue gegen die innere Stimme sind seine Leitsterne. Das unmöglichste sind ihm Kompromisse. Wenn die Partei eine Wendung macht, die er nicht gutheissen kann, sagt er sich los. Er kündigt dem Sozialismus die Gefolgschaft; er kündigt Jaurès die Gefolgschaft, als er sieht, dass Jaurès sich auf die abschüssige Bahn des Demagogentums und der atheistischen Propaganda begibt. Péguys Stellung zur Dreyfusaffäre lässt eine eigentümliche Geschichtsmetaphysik erkennen: „Der Dreyfusismus, die Mystik, der Mystizismus der Dreyfusaffäre war ein Kulminieren, ein sich im Kulminationspunkt Durchschneiden von wenigstens drei Mystizismen: dem jüdischen, dem christlichen, dem französischen. Und . . . diese drei Mystizismen zerrissen sich dabei nicht, verwundeten sich nicht, son-

dern wirkten vielmehr zusammen durch ein Zusammentreffen, durch ein Sich-schneiden, das vielleicht einzig in der Weltgeschichte war. Aber der Dreyfusismus, der ein System absoluter Freiheit, absoluter Wahrheit, absoluter Gerechtigkeit und einer tiefen geistigen Ordnung war, ist unter dem Namen Combismus und Jauressismus ein System des Zwangs und der Staatsraison geworden, ein System der politischen Lüge, ein System der Günstlingswirtschaft, der Bedrückung, der Ungerechtigkeit; auch ein System der Korruption, und ein System des Betrugs und ein System der Schmach. Der Sozialismus, der ein ökonomisches System der gesunden und gerechten Organisation der sozialen Arbeit war, ist unter dem Namen Jauressismus und unter dem das gleiche bedeutenden und eng mit ihm verbundenen Namen Sabotage ein System der Desorganisierung der sozialen Arbeit und ausserdem und darüber hinaus eine Aufreizung der Bourgeois-Instinkte in der Arbeiterwelt geworden, eine Dressur, die aus den Arbeitern schmutzige Bourgeois machen will. Dagegen haben sie den Staat, die Staatsregierung, die Beamtenregierung, die Universitätsregierung, und eine Art geistige und zeitliche Regierung der Geister mit einer Art anarchischen Giftstoffs und der Neigung zu einer gewissen Unordnung infiziert." Als die, die für Dreyfus gekämpft haben — und für Dreyfus kämpfen, das hiess für die Gerechtigkeit kämpfen — als die nach dem Sieg ihrer Sache die Macht in die Hand bekamen, als sie die Stellen im Staate verteilten, und aus Idealisten Opportunisten wurden, erlebte Péguy die grosse Enttäuschung seines Lebens. Aber er hat seine *Cahiers*, er wird in ihnen alles sagen, was ihm keine Partei auszusprechen erlauben würde.

* * *

Im Februar 1900 erscheint das erste Heft. Es ist eine merkwürdige Zeitschrift. Jeden zweiten Sonntag erscheint ein Heft. Jedes bildet ein Ganzes für sich, besteht aus einem einzigen Beitrag. Viele schreibt Péguy selbst, viele seine Freunde.

Und er kann stolz sein auf seine Freunde: Romain Rolland, Halévy, die Brüder Tharaud, Suarès, Benda, Schlumberger, Spire liefern Beiträge. „Zwischen all diesen Mitarbeitern" — sagt Porché — „die von Herkunft, von Bildung, von Streben so verschieden sind, bestand und besteht ein inniges Band, das sie untereinander verknüpft, und das sie alle mit dem Gründer des Werkes verknüpft. Dieses Band ist eine absolute intellektuelle Rechtlichkeit. Die *Cahiers* entstanden, gleich nach dem Ausgang der Dreyfusaffäre, aus dem gebieterischen Bedürfnis, in allen Ordnungen des Denkens eben der Wahrheit zum Triumph zu verhelfen, für die man in der Ordnung der Gerechtigkeit und des Rechts gekämpft hatte. Das sagen, was ist, nichts mehr; das sagen, was man weiss, und nichts mehr. Die Lüge in all ihren Formen verfolgen; die politische Lüge und die literarische Lüge, das falsche Ästhetentum und die Demagogie. Sich in dieser Jagd durch keine Rücksicht auf Karriere hemmen lassen, durch keine Rücksicht gegen Personen, durch kein Vorurteil jenes Respekts, der ein Einverständnis und ein Mitschuldigwerden bedeutet. Sein Handwerk gut ausüben, in die intellektuelle Arbeit die Freude am schönen Werkstück überführen, die Anständigkeit, die Gewissenhaftigkeit der alten Handarbeiter. Alles wieder von Grund auf lernen, wenn nötig, jeder für sich und doch alle zusammen seine Lehrjahre wieder durchmachen; die einen senden von Finnland oder von Kischinew nicht etwa sensationelle Reporternachrichten, sondern exakte authentische Informationen, die anderen wenden auf die Probleme des Tages dieselben Methoden der christlichen Gesinnung an; die Romanschriftsteller endlich und die Dichter streben nach einer uneigennützigen Kunst, nach einer geläuterten Form, die sich dem Leben näher anschmiege, nach der Wahrheit endlich und immer. Das war, scheint mir, der Wille, der uns um Péguy vereinte, ich will nicht sagen wie um einen Führer (denn er verlangte von keinem von uns, dass er abdanke), sondern wie um einen grossen Bruder."

Über die ursprüngliche Absicht, die Péguy mit den *Cahiers de la Quinzaine* verfolgte, sagt Johannet: „Er hatte für seine Zeitschrift keinerlei literarischen Ehrgeiz. Er sah in ihr ein Werkzeug der Propaganda, eine Waffe für den guten Kampf... Er sah in den *Cahiers* die Möglichkeit, zu sagen, was er dachte, auf die Zeitungs- und Zeitschriftenartikel hinzuweisen, auf die Bücher, die den Kämpfenden nützlich sein könnten; kurz die *Cahiers* sollten Sammelhefte von Zeitungsausschnitten und Belegen sein, gespickt mit persönlichen Bemerkungen, der Ort der Unabhängigkeit, das Asyl der Empörungen, das Arsenal der reinen Revolution. Sie waren ungefähr das bis 1902 . . . Als die *Cahiers* zur Welt kamen, gelangten die Dreyfusards zur Macht; das Ministerium Waldeck-Rousseau datierte vom 22. Juni 1899 und sollte erst am 3. Juni 1902 zu Ende gehen. Péguy und seine Freunde gehörten also zur aufsteigenden Macht. Würden sie daraus Nutzen ziehen? Würden sie sich vor allem am Combismus (7. Juni 1902—18. Januar 1905) beteiligen? Es hat ihren Ruhm ausgemacht, dass sie ihn bekämpften . . . Diese Haltung der *Cahiers* musste den Hass wie eine Staubwolke um sie aufwirbeln . . . Der Krieg war erklärt. Man wollte Charles Péguys Haut . . . Lawinenartig häuften sich die Abonnementskündigungen . . . Im Oktober 1901 liessen sich die *Cahiers* da nieder, wo sie noch sind, 8 rue de la Sorbonne im Erdgeschoss. Aus Sparsamkeit teilten sie ihr enges Lokal, das 1500 Fr. Miete kostete, mit drei anderen Zeitschriften." Die *Cahiers* mussten hart um ihre Existenz ringen. Im Mai 1902 musste eine Anleihe aufgenommen werden. „Artikel 1. — Die Anteile (es waren 200 zu 10 Franken) werden keinen Zins tragen. — Artikel 2. — Sie werden nicht rückzahlbar sein." Die *Cahiers* hielten durch, mühevoll, aber sie hielten durch. Péguys revolutionäre Glut dämpfte sich allmählich. Die Gemeinheiten des politischen Lebens widerten ihn an. Die *Cahiers* wandelten sich. Aus den dünnen ganz auf aktuelle Polemik berechneten Heften wurden Bücher, die über die Tagesfragen hinauswiesen. „Die *Cahiers* wurden, ohne

daran gedacht zu haben, eine literarische Veröffentlichung ersten Ranges." Die geistige Elite wurde darauf aufmerksam, als Anfang 1903 der Beethoven Romain Rollands erschien. Aber schon 1902 hatten die *Cahiers* den Roman der Brüder Thurand „*Dingley, l'illustre écrivain*" gebracht. Und 1904 begannen sie *Jean Christophe* zu veröffentlichen, 1905 erschien *La Tragédie d'Electre et d'Oreste* von Suarès.

Mit dem Jahre 1905 begann eine neue Ära der *Cahiers*. „Frankreich" — so schrieb Johannet 1914 — „trat damals in die Krise ein, aus der es noch nicht herausgekommen ist ... Wilhelm II. ist nach Tanger gegangen und am 6. Juni hat Delcassé demissioniert ... Péguy, der Leutnant Péguy erbebt ... Frankreich unter dem Absatz ‚eines fremden Militärkaisers'! Péguy wird wieder das, was er, wie er jetzt entdeckt, immer war: Nationalist, Traditionalist, Christ. Schlag auf Schlag, in einer fiebernden Hast die verlorene Zeit wieder einzuholen, veröffentlicht er am 22. Oktober, 17. Dezember und 31. Dezember 1905 *Notre Patrie* (womit er ‚*leur patrie*' des ‚Verräters' Gustave Hervé beantwortet), die *Suppliants parallèles*, *Louis de Gonzague*, drei Plädoyers für den Patriotismus, den Klassizismus, die Tradition ... Diese dritte Periode der *Cahiers* ist also zunächst eine Periode der Liquidation und der Neueinstellung. Sie ist ferner eine Periode des Aufbaus. Es hat sich wirklich 1905 etwas Endgültiges vollzogen, das es zu vollenden gilt. Es wird das eigentliche Werk Péguys sein. Er veröffentlicht 1909 das *Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc*. Es folgen andere Mysterien, die sich zu einem grossen Zyklus zusammenschliessen sollen."

° ° °

Es war nötig, die Beziehungen zwischen Péguys Entwicklung, den *Cahiers* und der Zeitgeschichte in den äussersten Umrissen anzudeuten. Denn es charakterisiert Péguy, wie er in der französischen Öffentlichkeit, in den französischen Kulturkämpfen, in steter Wirkung und Gegenwirkung seinen Weg

findet. Später wird noch darauf zurückzukommen sein. Was uns aber an der Gründung und Geschichte der *Cahiers* das wichtigste ist, das ist die Beziehung des Gründers zu den Lesern und zu den Mitarbeitern, das ist der eigentümliche seelische Gehalt, der sich in dieser Arbeit und Lebensgemeinschaft entwickelte. Einige Äusserungen von Péguy über die *Cahiers* mögen ihn veranschaulichen. „Ich war wirklich ziemlich lächerlich, als das erste Heft der ersten Reihe erschien. Ohne einen Sou, krank, verraten, verlassen von allen Seiten, unternahm ich es, gleichzeitig gegen alle Strömungen der niedrigen politischen Demagogie anzukämpfen, die überall wie schmutzige Gewässer hervorbrachen, um den Dreyfusismus zu verunreinigen, um aus der Dreyfusaffäre Nutzen zu ziehen." „Meine Lage gegenüber den *Cahiers* ist gekennzeichnet durch völlige Geradheit und grosse Einfachheit. Als Schriftsteller in den *Cahiers*, als Mitarbeiter der *Cahiers*, für meine Werke und meine Artikel beanspruche ich jene vollkommene geistige und zeitliche Freiheit, die ich allen unseren Mitarbeitern sichere ... Nicht nur will ich nicht die *Cahiers* in meine eigenen Streitigkeiten hineinziehen und auch nicht in das, was mehr als Streitigkeiten ist, sondern ich will sie nicht einmal hineinziehen in die Vertiefung meines religiösen Seins, zu der ich offensichtlich seit mehreren Jahren mit steigender Strenge schreite." „Die Gründung der *Cahiers* ... und das Leben der *Cahiers* seit zwölf Jahren wird durch eine Disziplin geregelt, wird durch eine Ordnung regiert, die jedermann immer beobachtet hat, die niemals aufgehört hat, von allen Seiten beachtet zu werden. Es ist ein Haus, das ich verwalte. Es ist nicht ein Staat, den ich regiere. So sind die Sitten der Freiheit."

„Unsere Hefte haben sich allmählich gebildet als gemeinsames Band aller derer, die nicht mogeln. Wir sind hier Katholiken, die nicht mogeln; Protestanten, die nicht mogeln; Juden, die nicht mogeln; Freidenker, die nicht mogeln." „Die Abonnenten dieser Zeitschrift, selbst heute, nach mehr als zwölf Jahren des Strebens, unter jährlichen Erneuerungen, setzen

sich heute noch zu zwei Dritteln zusammen aus alten Dreyfuskämpfern, aus neuen Dreyfuskämpfern, aus ewigen Dreyfuskämpfern, aus verstockten Dreyfuskämpfern, aus mystischen Dreyfuskämpfern, aus Männern von Herz, aus kleinen Leuten, die meistens unbekannt sind, meistens arm, einige sehr arm, sozusagen notleidend, die zweimal ihre Laufbahn geopfert haben, ihre Zukunft, ihre Existenz und ihr Brot: ein erstes Mal, um gegen ihre Feinde zu kämpfen, ein zweites Mal, um gegen ihre Freunde zu kämpfen." Als die *Cahiers* einmal wieder mit Schwierigkeiten zu ringen hatten, schrieb Péguy ein Heft *A nos amis, à nos abonnés*. Es begann: „Ich kann nicht verschweigen, und wir können nicht länger verbergen, was seit dem Beginn dieser Serie alle die von unseren Freunden wissen, die manchmal in das Bureau der *Cahiers* kommen: dass ich sehr ernsthaft krank gewesen bin, und dass diese Krankheit die Existenz der Hefte selbst gefährdet hat. Von meiner Existenz spreche ich nicht. Ich hatte das, was man die Ferien nennt, darauf verwendet, die zehnte Serie vorzubereiten, wie ich alle Ferien eine Serie vorbereite, und ausserdem die Fertigstellung unseres *Polyeucte*, als ich beinahe jäh am 10. September zusammenbrach. Ich musste das Bett hüten während vier Wochen, und ungeheilt musste ich aus dem Bett und dem Haus springen, um der drohenden Woge des Semesterbeginns mich entgegenzustellen. Ich habe mich vorläufig und für diesmal gesund gemacht und geheilt bei der Arbeit und durch viele Arbeit. Aber man darf das Schicksal nicht versuchen. Ich muss noch sagen, wir müssen hinzufügen, dass diese Krankheit doch nichts Unvorhergesehenes hatte, dass sie mich morgen wieder befallen kann, dass sie, wenn ich so sagen kann, ganz natürlich war, dass sie nur die unvermeidliche Folge von fünfzehn Jahren Überarbeitung und Sorgen war ... und, ich muss das Wort aussprechen, von Geldsorgen." In selben Heft dann ein Rückblick. „Beglückwünschen wir uns nicht. Die Welt ist gegen uns. Und man kann heute nicht mehr wissen, für wie viele Jahre noch. Alles, was wir hochgehalten haben, alles,

was wir verteidigt haben, die Sitten und die Gesetze, den Ernst und die Strenge, die Grundsätze und die Ideen, die Realitäten und die schöne Sprache, die Sauberkeit, die Rechtlichkeit der Sprache, die Rechtlichkeit des Denkens, die Gerechtigkeit und die Harmonie, die Richtigkeit, eine gewisse Haltung, die Denkklarheit und das gute Französisch, die Revolution und unseren alten Sozialismus, die Wahrheit, das Recht, das schlichte Einverständnis, die gute Arbeit, das schöne Handwerk, alles, was wir hochgehalten haben, alles, was wir verteidigt haben, weicht von Tag zu Tag zurück vor einem wachsenden Barbarentum, vor einer wachsenden Unkultur, vor dem Umsichgreifen der politischen und der sozialen Korruption." „Wir haben allmählich, ohne jemanden irgendwie zu binden, eine Gesellschaft aufgebaut, die von unbestreitbar neuer Art ist, eine Art Herd, eine von Natur durch jede Freiheit freie Gesellschaft, eine Art von geistiger Familie, ohne dass wir es absichtlich getan hätten; keineswegs eine Gruppe, wie sie sagen; dieses grausige Ding; sondern buchstäblich das Schönste, was es je in der Welt gegeben hat: eine Freundschaft; und eine Polis." In seiner Arbeit für die *Cahiers*, durch seine Arbeit ist Péguys Persönlichkeit erstarkt. „Ich leugne nicht" — sagt er — „ich will nicht vergessen, was ich alles für meine Arbeit, für mein bisschen Philosophie dieser Prüfung, dieser Erfahrung von fünfzehn Jahren verdanke. Ich habe dabei gelernt, was man nicht in den Schulen und in den Versammlungen lernt. Ich weiss heute, und zwar auf die einzige Art, auf die man es wissen kann, durch eine wirkliche und freiwillige Erfahrung, durch eine harte und grausame Prüfung, und eine lange, was die Generalunkosten und die Kosten der ersten Einrichtung sind, alles, was ein Budget ist, nicht nur das Budget einer Familie, die wirklich von produktiver Arbeit lebt; . . . sondern das Budget eines Werkes, einer Unternehmung, eines Geschäftshauses . . . ich weiss mit einem Wort, was ein wirtschaftlicher, industrieller und kommerzieller Organismus ist. Ich habe auch gelernt, ich weiss, was Freundschaft ist, diese wirtschaftliche

Macht. Ich habe erkannt mit einer Erkenntnis, mit einer Prüfung, mit einer Erfahrung, die einzig und unvertauschbar sind, was die Treue ist, und die Untreue andrerseits, ich habe erkannt die Beständigkeit und habe erkannt die Unbeständigkeit. Ich habe sehr viel die Undankbarkeit gekannt. Ich habe die Kameradenwirtschaft gekannt, diese schlimmste aller Erbärmlichkeiten ... ich habe die Freundschaften und die Feindschaften gekannt, die Liebe und den Hass, das abgekartete Schweigen, den Boykott, das lautlose Erwürgen, das heisere Erwürgen, den Laienindex, die schweigsame Einschliessung, den wirtschaftlichen Krieg, die Blockade, und schon von je her und immer die Belagerung."

* * *

Von dem Milieu der *Cahiers* gibt Arnauld folgendes Bild: „Auf die *rue de la Sorbonne* öffnet sich ein enger Laden; im Schaufenster sieht man einige *Cahiers*: den *Dingley* der Brüder Tharaud (Goncourtpreis), und den *Jean Christophe* Romain Rollands (auch preisgekrönt, von der *Vie heureuse*). Man tritt ein durch einen kleinen Gang, den ein eiserner Ofen versperrt. Der Laden, der gleichzeitig Geschäftszimmer, Redaktionszimmer, Festraum ist, ist bis zur Decke mit Heften tapeziert, und misst glaube ich zwei Meter auf zwei; kann sein ein Viertel mehr, für den Tisch des Sekretärs. An den Donnerstagen hat man zu zwölfen drin Platz, wenn Péguy seine Freunde empfängt, die die Freunde der *Cahiers* sind. Es sind nicht immer dieselben; aber immer hebt sich von ihnen, über ihnen, die fast alle jung sind, der weisse Bart von Monsieur Georges Sorel ab. Er präsidiert nicht, er plaudert; seine abrupten und einfachen Urteile, die auf komplizierte Gründe gestützt sind, lassen die Unterhaltung nie ermatten. Auch Péguy selbst spricht, aber öfter hört er zu; er ist einfach, er ist herzlich, er ist zerstreut; er gehört allen, er gehört keinem; er verweigert keiner Sache seine Aufmerksamkeit, aber jede Sache führt ihn zu den *Cahiers* zurück. Seine wöchentliche Ruhepause kann ihn

nicht die letzte Bilanz vergessen machen, die nächste Serie, den Redakteur, den er sich zu gewinnen gelobt hat, den Satzspiegel, den er tadellos haben will, die Korrekturbogen, in die sich kein Fehler einschleichen darf. In der Nacht wird er vom Schmutztitel träumen, von den Vorsatzblättern, und vom Umschlag, und vom Inhaltsverzeichnis, und vom analytischen Katalog. Die *Cahiers* lenken den Lauf seiner Gedanken und die Ordnung seiner Gefühle. Jede Abonnementskündigung bedeutet für ihn einen Boykott; ein Abonnement bedeutet für ihn einen Adelsbrief. — Und wirklich ist die Abonnentenliste der *Cahiers* eine vornehme. Und sie ist um so vornehmer, je kürzer sie ist. Sie könnte sich verdoppeln, sich verdreifachen, könnte Péguy eine weniger prekäre Zukunft garantieren, und doch noch lauter sehr auserlesene Namen enthalten. Diese vornehmen Abonnenten lassen sich übrigens nichts weismachen. Nie finden sich zwei oder drei zusammen, ohne die im Erscheinen begriffene Serie zu kritisieren, und besonders das letzte Heft; ohne über das Werk zu spotten, das sie erhalten, und das sie um nichts in der Welt verleugnen würden. Aber im Grunde wissen sie ganz gut, welche moralische Macht es darstellt, und welche geheime werbende und sammelnde Kraft ihm innewohnt. Wenn die *Cahiers* nicht existierten, hätten diese Lebensbeschreibung Beethovens und Michelangelos, dieser Swift, dieser Gobineau, dieser Ibsen, dieser Pascal anderswo erscheinen können; ebenso dieser Roman von Romain Rolland; diese Novellen von Moselly, von Pierre Mille und von Pierre Hamp; vielleicht sogar (aber das ist nicht so sicher) diese zahlreichen und unabhängigen Berichte aus Armenien, Russland, Finnland oder Polen. Aber dann wären alle diese Schriften halb verloren gewesen in der laufenden Produktion, sie wären nicht vor dieselben Augen gekommen, sie hätten sich nicht gegenseitig beleuchten und ergänzen können, sie hätten nicht durch ihre Zusammengehörigkeit eine Gesamtrichtung ahnen lassen, ja sogar fast eine Lehre — sie hätten nicht eine gemeinsame Seele aus sich erzeugen können. Wenn die *Cahiers* nicht existierten,

wäre jene dokumentarische Studie über die *Délation aux droits de l'homme* nicht mehr ein historisches Zeugnis, sondern eine Parteipolemik. Endlich, wenn die *Cahiers* nicht existierten — die *Cahiers de la Quinzaine* — dann hätten wir die *Cahiers* nicht, — die *Cahiers* von Péguy selbst, die den anderen nicht ähnlich sehen, die überhaupt mit nichts zu vergleichen sind, was es in irgendeiner Sprache gibt; diese *Cahiers*, die lebendige Monologe sind, in denen er, jedesmal wenn er Zeit dazu hat, und wir finden nur zu selten, in augenscheinlicher Unordnung seine Humore und seinen Humor, seine Enttäuschungen und seine Entzückungen, seine Phantasie und seine Philosophie ergiesst."

° ° °

Was bedeutet Péguy als Schriftsteller? In welche Ordnung der geistigen Menschen gehört er? Diese Fragen sind unausweichlich; und sie sind sehr schwer zu beantworten, denn die Lebensform, die Péguy verwirklicht hat, hat er selbst neu geschaffen. Kein Präzedenzfall, keine geschichtliche Analogie bieten sich dar, um sie an Bekanntes anzuknüpfen.

Péguy als Dichter ist ein Problem für sich. Zwar lebt auch in den Mysterien und den anderen dichterischen Werken die starke Persönlichkeit, der reine Charakter, der Glaube Péguys. Aber all diese Eigenschaften des Menschen genügen nicht, wo die unersetzbare Kraft des Künstlers fehlt: die Kraft des Gestaltens, des Bauens, des Ballens. Die Weihe des Heiligen, den Schauer des Göttlichen ballt Claudel in einen Satz, eine Szene. Péguy verdampft sein Gefühl in zehn oder hundert oder dreihundert Seiten. Nie geht es ganz ins Wort ein. Deshalb muss er wiederholen, endlos wiederholen, ermüdend wiederholen. Péguys Dichtungen sind alles, was man will, nur keine Kunst. Gide vergleicht sie mit der Wüste, lobt die Unermesslichkeit und Erhabenheit der Wüste und liebt die Wüste, wenn er der Gärten müde ist. Das ist bei Gide nur eine Umschreibung dafür, dass die Dichtungen Péguys in einen anderen Bereich gehören als in den der Kunst. Das Versagen im Schöpferischen

ist Péguys Schicksal, wie es das von Suarès ist. Man kann aber Péguy als Dichter ablehnen und dabei doch in dem Prosaiker Péguy etwas Eigentümliches, Unvergleichbares und Unersetzbares verwirklicht finden. Péguy ist nicht ein Mensch, der neue Werte in die Welt bringt, er ist nicht schöpferischer Künstler. Aber er ist ein Mensch, der ein tiefes, nicht erdachtes, sondern erschautes Wissen um Grundverhältnisse des Seins und des Geschehens, des Menschen und der Geschichte hat. Er ist also ein Mensch mit einem angeborenen Wissen von metaphysischen Gesetzlichkeiten, von der Architektonik der Welt, von den Reichen des Seins und von den Ebenen der Reiche. Er besitzt die geistige Schau. Dieser wissende und schauende Mensch ist aber nun zugleich ein wollender und handelnder Mensch. Was ihn auszeichnet, ist das Sich-durchkreuzen von Wissen und Tun, von Metaphysik und Politik. Daher kommt es, dass er sein Wissen nie in der Form systematischer abstrakter Darstellung, auch nicht in der Form konkreter künstlerischer Gebilde ausspricht, sondern in einer kritischen und polemischen Betrachtung der Zeitgeschichte. Die Zeitgeschichte, der Fall Jaurès, der Fall Dreyfus, der Fall Combes, der Fall Lavisse, die neuen angeblich exakten Methoden der Sorbonne, der Pazifismus, die Marokkokrise: das (und ich habe nur das Wichtigste aufgezählt) sind ihm ebenso viele Anlässe, um von den ewigen Gesetzen zu zeugen, um das lebendige Wertbewusstsein, das er aus der Tradition geschöpft hat, an den Krisen des Tages zu demonstrieren und es gegen die Forderungen eines verflachten Zeitgeistes zur Geltung zu bringen. Er ist der Bewahrer des französischen (und überfranzösischen) Kulturbewusstseins, der Bewahrer der christlichen, der antiken, der menschlichen Massstäbe. Er selbst ordnet sich in die Reihe der französischen Chronisten ein. Er will Zeugnis ablegen für Frankreichs tiefes Wesen, wie Joinville Zeugnis abgelegt hat für die heroische Heiligengestalt König Ludwigs des Kreuzfahrers. „Ich will mich einreihen, in den Rang, den ich erreichen kann, in das grosse, das hohe Geschlecht

unsrer Chronisten und unsrer Zeugen. Es handelt sich nicht darum, zu wissen, was wir wert sind — wir sind alle wenig wert — sondern es handelt sich darum, zu wissen, was wir sind. Und was wir tun. Es handelt sich um unsre Anhänglichkeit und Treue gegenüber unsern grossen Vorbildern. Es handelt sich nur darum, was wir aus ihnen machen. Es handelt sich nur um das Abbild, um die Geschichte, um die Darstellung, die uns von ihnen zu geben gelingt . . . Es handelt sich, wenn ich so sagen darf, darum, ganz ruhig in der Zeit an unserm Teil ein geistiges Reich fortzusetzen, das niemals abgeschafft werden wird." Péguy weiss, dass die Zeugen, die Chronisten der zweiten Ordnung der Geister angehören, dass die erste Ordnung aus denen besteht, die sind, und dass die Chronisten nicht sind, sondern nur darstellen. Aber er weiss auch, dass dies Amt eine hohe Verantwortung mit sich führt. „Ich bin der Chronist und will nur der Chronist sein. Aber ich verberge mir nicht, dass der Chronist und der Beruf des Chronisten sehr ernste Dinge sind. Und sehr grosse Dinge, in der zweiten Ordnung, in der Ordnung derer, die nicht sind, selbst sind, sondern die berichten, die erzählen, die zeugen von denen, die sind. Der Chronist ist der geschichtliche Zeuge. Der Zeuge des Seins und der Zeuge des Geschehens . . ." Es ist dasselbe Bewusstsein von der relativ geringeren Würde des Berichterstatters gegenüber dem seienden schaffenden Menschen, das Péguy in seinem Hugobuch die Worte eingibt: „*Ce que nous venons de faire, mes pauvres enfants, ce n'est jamais qu'une analyse.*" Das Verantwortungsgefühl gegenüber seiner Aufgabe verlässt Péguy nie. „Ich mache mich nie an ein neues Werk, ohne dass ich zitterte. Ich lebe im Zittern und Beben vor dem Schreiben. Und je weiter man kommt, glaube ich, desto mehr Angst hat man. Ich bewundre diese grosse Sicherheit unserer Intellektuellen. Alles was man getan hat, alles was man hinter sich hat . . . ist hinter einem wie eine unendliche Ebene. Und alles was man noch zu tun hat, alles was man sieht, alles was man vor sich hat (mit Einschluss

dessen, was man nie machen wird), liegt vor einem wie unermessliche Berge, bildet vor einem unübersteigbare Berge. Alles was man gesagt hat, ist wie nichts. Ein Wasser, das versickert, eine Höhlung, ein Nichts in der hohlen Hand . . . Und man fühlt sich ganz klein. Man ist so klein vor der Wirklichkeit, ein so kleines Menschlein."

* * *

Versuchen wir nun, die Grundzüge von Péguys metaphysischem Denken nachzuzeichnen. Es ist sehr viel Bergsonismus in Péguy. Der Begriff der *durée réelle* und der schöpferischen Entwicklung beherrschen Péguys Denken. Aber während Bergsons Philosophie einem Monismus des Lebens zuneigt, der sich über dem Gegensatz von Geist und Materie aufbaut, ist das tiefste Motiv Péguys eine in ihrem Dualismus ganz scharf ausgeprägte Zweiweltentheorie. Was bei Platon der Gegensatz zwischen der Welt des Seins und der Welt des Werdens ist, das ist bei Péguy der Gegensatz von Ewigkeit und Zeitlichkeit: *l'éternel* und *le temporel* (gleichbedeutend *le spirituel et le charnel*). Das Ewige, das ist der Strom des wahrhaften geistigen Seins. Das Zeitliche, das ist das raum- und zeit- und leibgebundene sublunare Leben. Wenn aber im platonischen und neuplatonischen Idealismus die obere Seinswelt zugleich die eigentlich wirkliche Welt und die zeitliche Erdenwelt die unwirkliche oder jedenfalls weniger seinshaltige Welt ist, so ist bei Péguy die Beziehung zwischen Zweiweltentheorie und Wirklichkeit eine ganz andere. Wirklichkeit — und damit gelangt die im Eingang dieses Kapitels versuchte begriffliche Trennung zwischen Leben und wirklichem Leben, zwischen der „*vie*" Suarès' und der „*réalité*" Péguys, zu ihrer Klärung — Wirklichkeit ist nur da, entsteht nur da, wo der Strom des Ewigen einschiesst in die begrenzte und gesonderte Form des Zeitlichen. Das Ewige an sich ist nicht wirklich, und das Zeitliche an sich ist auch nicht wirklich. Nur wo das Ewige sich ins Zeitliche hineinschiebt, wo es sich ins Zeitliche einreiht, hineinsenkt, sich ins Zeitliche „inseriert", um Péguys Aus-

druck, der auch Bergsons Ausdruck ist, zu brauchen, nur da entsteht Wirklichkeit. Wirklichkeit ist: mit zeiträumlicher Bedingtheit belastetes Ewiges. Wirklichkeit ist da, wo mitten im Alltag, unter dem Alltag Ewiges aufleuchtet. Für einen Menschen, der vom Ewigen weiss, kann so ein gewöhnliches Ereignis, das sich scheinbar in nichts von tausend anderen alltäglichen Ereignissen unterscheidet, wirklich sein, weil es ihm Symbol ist für die Einsenkung des Ewigen ins Zeitliche, — und die tausend andern Ereignisse sind ihm unwirklich. Für einen solchen Menschen sind alle Dinge des Lebens, seien es Parlamentsverhandlungen, neue Bücher, ein zufällig im Menschengewühl erhaschtes Wort, der im Gedächtnis auftauchende Vers eines Dichters, eine Pressfehde oder ein Besuch im Louvre — alle Dinge sind ihm leidenschaftlich wichtig, weil er in allem, was er erfährt und geschehen sieht, genötigt ist, die eingewebten Fäden des Ewigen auszusondern.

Ich habe das Wort Zweiweltentheorie gebraucht. Es war nötig, Péguys Sehart an einem der Philosophiegeschichte geläufigen technischen Ausdruck zu verdeutlichen. Aber nun ist nötig, alles Konstruierte, Verstandesmässige, Unlebendige, was im Wort Theorie anklingt, wieder auszuschalten. Die Zweiweltentheorie Péguys ist eben eine Sehart, eine ursprüngliche wesenhafte Schau und gehört also einer ganz anderen Ebene an als ein logisierendes Ordnen der Wirklichkeit. Wäre sie dies, so würde sie uns ganz gleichgültig sein, denn die dualistische Weltanschauung des philosophischen Idealtypus ist in so vielen technisch mehr oder minder gut gearbeiteten Mustern vorhanden, dass Wichtigeres zu tun ist, als eine bisher noch nicht vertretene Spielart in das Herbarium einzukleben. Bei Péguy handelt es sich vielmehr darum, dass einer der ewigen Grundtypen der Weltschau sich wieder verwirklicht hat in einem Menschen von Fleisch und Blut, der ein grosser Charakter und ein tapferer Streiter in den erbitterten Kulturkämpfen der Zeit gewesen ist.

° ° °

Das Verhältnis zwischen dem Ewigen, das er auch das Geistige oder Geistliche *(spirituel)* nennt, und dem Zeitlichen oder Fleischlichen *(charnel)* hat Péguy selbst so ausgesprochen: „Das ist die geheimnisvolle Unterjochung des Ewigen selbst unter das Zeitliche. Das ist recht eigentlich die Art, wie sich das Ewige selbst dem Zeitlichen aufprägt, in das Zeitliche einzeichnet *(l'inscription de l'éternel même dans le temporel)*. Man muss die ökonomischen Kosten, die sozialen Kosten, die industriellen Kosten, die zeitlichen Kosten tragen. Keiner kann sich dem entziehen, nicht einmal das Ewige, nicht einmal das Geistige, nicht einmal das innere Leben." Es genügt also nicht, meint Péguy, Gesinnungen zu haben, wenn sie sich nicht in Tat umsetzen; es genügt nicht, das Wissen von der Wahrheit, von den ewigen Werten, von den göttlichen Gesetzen zu haben, wenn man nicht aus diesem Wissen heraus den engen Bezirk, der einem zum Wirken angewiesen ist, in Mühe und Arbeit bebaut. „Das Zeitliche überwacht unablässig und befiehlt unablässig dem Geistigen. Das Geistige ist unablässig in das Feldbett des Geistigen gebettet." „Das Zeitliche liefert den Stamm, und das Geistige, wenn es leben will, wenn es zeugen will, wenn es sich fortsetzen will, wenn es weiterwirken will, wenn es Blüten und Blätter ansetzen will, wenn es knospen und spriessen will, wenn es hervorbrechen und Frucht bringen will, das Geistige ist gezwungen, sich in jenen Stamm einzusenken. Die Macht liefert den Stamm und die Idee ist gezwungen, sich in ihn einzusenken." „Jedes Ewige ist gehalten, ist daran gebunden, eine fleischliche Geburt, eine fleischliche Prägung *(inscription charnelle)* zu nehmen, jedes Geistige, jedes Ewige ist gehalten, eine Einsenkung, eine Einwurzelung, mehr als ein Einblühen *(une infloraison)* zu nehmen: eine Einfruchtung *(placentation)* . . . Das Zeitliche ist der Erdboden und die Zeit, die Materie, der Humus, das Erdreich des Ewigen. *Le temporel est la terre et le temps, la matière, le terroir, le terreau de l'éternel.*" Das Pathos der Geschichte beruht darauf, dass alle geistigen Werte nur dann wirklich werden,

wenn sie an einem zufälligen Ort, in einer zufälligen Zeit, von zufällig gerade da und damals vorhandenen Menschen so gut und so schlecht es geht in irdischen Stoff, in Wort und Stein und Staat verleibt werden. Das Pathos jedes Menschenlebens, das Pathos jedes neugeschenkten Tages beruht auf der Möglichkeit, in dieses einmalige Leben, in diesen niewiederkehrenden Tag einen ewigen Gehalt hineinzuziehen. Bei dem einzelnen Menschen, dem dieses Leben heute noch gehört, bei dem einzelnen Menschen, der zu diesem Tage noch erwacht ist, steht es, ob er diese Möglichkeit ergreifen oder vorbeigehen lassen will. Von diesem Gesichtspunkt aus fassen sich alle Probleme der Geschichte und der Ethik, alle Probleme des nationalen und des individuellen Daseins zusammen in dem einen Wort: Verwirklichung.

* * *

Wer die Geschichte der Menschheit daraufhin betrachtet, wie, wann und wo sich in ihr das Ewige im Zeitlichen verleibt hat, der wird in den Ereignissen, den Helden und den Zeitwenden der Geschichte ebenso viele typische Fälle dieser Verleibung und Verwirklichung sehen. Sie werden sich ihm nach der Fülle ihres symbolischen Gehalts und nach der Schwingungsweite ihrer Wirkung in eine Stufenreihe ordnen. Die oberste Stufe wird der höchste denkbare Fall von Verwirklichung und Verleibung einnehmen: die Leibwerdung des Göttlichen im Zeitlichen: die Menschwerdung Gottes. Die Geschichtsphilosophie, die die Verwirklichung des Ewigen im Zeitlichen aufspürt, muss sich in der Glaubenswelt der Inkarnation krönen. Es war kein Umbiegen der Entwicklung, keine Umkehrung, keine Bekehrung, dass der revolutionäre Sozialist Péguy katholischer Christ wurde. „Es ist durch eine beständige Vertiefung unseres Herzens in derselben Richtung, es ist keineswegs durch eine Entwicklung, keineswegs durch ein Sichrückwärtswenden, dass wir den Weg der Christenheit gefunden haben. Wir haben sie nicht beim Zurückkommen gefunden,

wir haben sie am Ende gefunden. Aus diesem Grunde, das soll man wissen auf der einen und der anderen Seite, bei den einen und bei den anderen, aus diesem Grunde werden wir nie ein Atom unserer Vergangenheit verleugnen."

* * *

Die Hauptdogmen des Christentums sind nicht willkürliche imaginare Festsetzungen, die so oder auch anders formuliert sein könnten. Sondern sie sind notwendige, abgekürzte Ausdrucksformen für ebenso viele Realitäten des religiösen Lebens. Es ergibt sich daraus, dass es verschiedene Färbungen und Ausgestaltungen des Christentums gibt, je nachdem die dem einen oder die dem anderen Dogma zugrundeliegende religiöse Realität die beherrschende in einer Zeit, einer Kirche, einem Menschen ist. Und es lässt sich denken, dass das Christentum noch vor neuen Möglichkeiten steht, weil vielleicht noch nicht jedes Dogma den ganzen Gehalt der ihm zugrundeliegenden religiösen Erlebniswirklichkeit hergegeben hat. Nichts ist verschiedener als das Erlösungschristentum des Pietismus, das Rechtfertigungschristentum des Luthertums, das Weltfluchtchristentum des Mittelalters und das Inkarnationschristentum das bisher vielleicht noch nirgends seine volle Entfaltung gefunden hat.

Wenn Claudels Katholizismus von den Gedanken der göttlichen Gerechtigkeit und der menschlichen Hingabe im Opfer des Lebens beherrscht erscheint, so hat der Katholizismus Péguys seinen Mittelpunkt in der Inkarnation. Neben gewissen Strömungen des Anglokatholizismus ist Péguys religiöse Welt diejenige, die in der Gegenwart das Inkarnationschristentum repräsentiert. Das katholische Inkarnationschristentum aber ist die moralfreiste, die übermoralische Form des Christentums. Gegenüber der verhängnisvollen protestantischen und puritanischen Verwechslung von Moral und religiösem Leben, von εὖ ζῆν und ἀεὶ ζῆν, bringt es den reinen Gehalt des religiösen Lebens als eines in Gott, aus Gott Lebens wieder zum

Durchbruch. „Die Moral ist von den Schwächlingen erfunden worden. Und das christliche Leben ist von Jesus Christus erfunden worden: *la morale a été inventée par les malingres. Et la vie chrétienne a été inventée par Jésus-Christ.*"

Bezeichnend für die schriftstellerische Art Péguys ist es, dass er seine Philosophie der Inkarnation an die Deutung von Victor Hugos Gedicht *Booz endormi* anknüpft. „*Et homo factus est.* Die Heiden und die Juden betrachten gewöhnlich die Inkarnation nicht. Die Christen betrachten sie (weniger als sie es sollten, aber sie betrachten sie doch) nur als aus dem Ewigen kommend, aus dem Ewigen hervorgehend, *ab aeterno* . . . Es macht den einzigartigen Wert dieses Gedichts aus . . . dass es vielleicht das einzige Mal ist, dass wir in so reiner Form einen heidnischen (und einen jüdischen) Blick von der Inkarnation haben, einer Inkarnation, die gesehen, gekommen ist aus der jüdischen Welt, aus der heidnischen Welt . . . Die Inkarnation ist nur ein kulminierender Fall, mehr als ein hervorragender, ein oberster Fall, ein Grenzfall jener geheimnisvollen Einsenkung des Ewigen in das Zeitliche, des Geistigen in das Fleischliche, der der Angelpunkt jeder Weltschöpfung und jeder Menschenschöpfung ist, . . . die Artikulation von jeder Schöpfung, von jedem Menschen, . . . von Jesus, . . . von jedem Leben, von jedem menschlichen Leben, von jedem materiellen Leben, von jedem Leben dieser Welt . . . Die Christen betrachten diese grosse Geschichte . . . vor allem wie eine Geschichte, die Jesus passiert ist . . . Die Ewigkeit ist zur Zeit gemacht worden, ist Zeit geworden . . . Um das Gegenspiel zu haben, die Ansicht von der anderen Seite, die Gegenansicht sozusagen, um diese Geschichte sozusagen als eine Geschichte zu sehen, die der Welt passiert ist, der Welt, die Gott geboren hat, müssten wir das Gegenteil haben, müssten die Heiden und die Mystiker des ersten Gesetzes, die Juden von ihrer Seite die Inkarnation betrachten."

* * *

Schon aus dieser letzten Äusserung geht hervor, dass der

Katholik Péguy auch die ausserchristlichen Formen des Religiösen anerkennt. Vielleicht muss gerade der christliche Religionsphilosoph das heidnische Religiöse verstehen, nachfühlen und würdigen können, nicht nur, weil jede Sonderform des Religiösen, wenn sie tief erfasst wird, in den gemeinsamen Untergrund hinabreicht, aus dem die andern Formen des Religiösen aufblühen, sondern noch mehr darum, weil das christliche religiöse Gefühl aus der heidnischen Religionswelt hervorgewachsen ist, ja sie zum Teil fortsetzt. Im zeitgenössischen Frankreich hat auch Maurice Barrès, als er die religiösen Lebenskräfte der Rasse zu sammeln versuchte, den Wald- und Quellenkult der Gallier ebenso lebendig nachwirkend dargestellt wie das römische Christentum. Und er fasst beides zusammen, wenn er am Schluss der *Colline inspirée* (1914) die Losung ausgibt: *Tout le divin à la rescousse!* So hat Péguy das bei einem Katholiken überraschende, bei einem Protestanten undenkbare Wort gesprochen vom „*religieux païen, qui est le plus profondément religieux*". Und er spürt im Leben des französischen Weinbauern die heidnisch-religiösen Kräfte auf: „Es wird dies Jahr keine Trauben geben. Aber sie laden einen ein zur Weinlese. Sie sprechen ganz im Ernst. Daran kann man sehen, was ein Ritus ist, liebe Soziologen. Sie laden einen auf rituelle Weise ein, es ist eine Zeremonie, wie sie einen so viele Male all die andern vorhergehenden Jahre eingeladen haben, genau so, wie sie einen noch unzählige kommende Jahre einladen werden. Daran sieht man, dass nicht, wie irgendein grobschlächtig und alltäglich denkender Mensch meinen könnte, die Weinlese gemacht ist, um die Trauben zu schneiden, sondern dass im Gegenteil die Weinlese es ist, die eine Einrichtung, eine Zeremonie, eine rituelle, jährliche Zeremonie, ein Jahrestag ist, zu dessen Erfüllung die Trauben gemacht sind, diese Materie, und das Schneiden der Trauben . . . Zunächst hat man Weinlese zu halten. Erst dann wird man sehen, ob es etwas zu lesen gibt. Möchten die Christen einen gegenwärtigen Gott so feiern wie diese unverbesserlichen Heiden

von Bauern einen meist abwesenden Gott feiern, und durch Begehung und Festtage ehren."

Und ist nicht das Heidnische der Unterbau der ganzen Christenheit? Péguy hat einen tiefen Sinn für die Tradition, die er aber viel weiter fasst, als die kirchliche Lehre es tut. Wenn er römischer Christ ist, so weiss er sich damit als Erben des römischen Bauern, des römischen Soldaten, des römischen Bürgers. Vom Inkarnationsgedanken aus gewinnt Rom eine ganz spezifische Würde. „Es ist eines der grössten mystischen Geheimnisse, diese Notwendigkeit Roms in der zeitlichen Bestimmung Gottes. Es war nötig, dass es das Gewölbe gäbe und das Imperium und die *testudo* und das *vallum*, damit die christliche Welt diese zeitliche Gestalt erhielte, die sie empfangen und bewahren sollte . . . Es bedurfte des Präfekten, damit es den Bischof gäbe . . . Dieses unglaubliche Bedürfnis nach dem Zeitlichen, das dem Geistigen gelassen worden ist, diese absolute Unfähigkeit des Geistigen, ohne das Zeitliche auszukommen. Es war nötig, dass die antike Stadt die zeitliche Wiege der Gottesstadt würde, es war nötig, dass das Imperium die zeitliche Welt, die zeitliche Wiege der Christenheit würde . . . Der harte sabinische und albanische Ackerer, der Räuber und der Hirt, die diese Sprache schmiedeten, wussten nicht, für welchen Gott sie arbeiteten. Als sie *via* sagten, das was trägt, den Weg, für die Wagen. Als sie *veritas* sagten, die Wahrheit. Als sie *vita* sagten, das Leben. Als sie *crux* sagten, das Marterholz. Sie wussten es nicht. Sie glaubten Vertumnus und Pomona zu dienen, und jenen lateinischen Göttern, die bäuerlicher und vertrauter, erdhafter, dunkler und gartenmässiger, kleiner und auch böser, verschlagener waren als die schönen jungen Männer, die die Griechengötter waren. Sie wussten nicht, dass sie dem Gott dienen würden, der kam, und dass Rom eines Tages römisch werden würde." Der Lateiner Péguy hat das uralte Misstrauen des Lateiners gegen die Griechen, die Graeculi. „Das Wort Gottes ist geistvoller auf griechisch, platonischer. Und philosophischer. Man musste

vielleicht darauf gefasst sein. Aber auf lateinisch ist es ewiger."

Dass Rom der Welt und der Christenheit seinen Stempel aufgeprägt hat, das ist in letzter Linie das Werk des römischen Soldaten. „Die römische Legion ist es und der Soldat und endlich Cäsar ist es, der die Quantität der Welt bestimmt hat, auf der die lateinische Deklination getragen und die Konjugation und Nisus und Euryalus und der Abstieg zum Hades. Und ausserdem haben sie die griechische Deklination getragen und die Konjugation, und diesen unermesslichen Schatz. Und im Grunde haben sie zwar nicht die jüdische Deklination getragen und die Konjugation, wohl aber haben sie das Tabernakel getragen und den Gott Israels." „Der Soldat misst den Hof des zeitlichen Gefängnisses ab. Der Soldat misst die Quantität zeitlichen Erdreichs ab, das dasselbe ist wie das geistliche Erdreich und das geistige Erdreich . . . Der schwerfällige Soldat hat die Erde abgemessen für das, was man so unzutreffend die virgilische Süssigkeit nennt und was eine abgrundtiefe Wehmut ist . . . Nicht nur hat der römische Soldat das römische Gewölbe getragen, nicht nur hat er die Quantität des Erdreichs abgemessen, sondern er hat den Tempel getragen, und er hat nicht nur das Erdreich abgemessen für die virgilische Wehmut, er hat die Erde abgemessen für die zwei einzigen grossen Erbgüter des Menschen; für die Philosophie und für den Glauben; für die Weisheit und für den Glauben; für die antike Welt und für die christliche Welt; für Platon und für die Propheten, für das Denken und für den Glauben, für die Idee und für Gott."

* * *

Die Marokkokrise hatte Péguy zu der Einsicht geführt, dass alle Güter der Kultur nur bestehen und weiterwirken können, wenn sie von dem starken Unterbau realer Macht getragen sind. So hatten die Perserkriege die griechische Kultur bewahrt. Es war kindlicher Wahn, an eine freischwebende Geistigkeit zu glauben. Unter allen geistigen Wirklichkeiten ruhte

das Fundament der militärischen Wirklichkeit. Péguy, der noch 1905 in den *Cahiers* einen pazifistischen Beitrag von Professor Charles Richet veröffentlicht hatte, entdeckte unter dem Eindruck einer bevorstehenden deutschen Invasion (und diesen Eindruck hatten die Vorgänge von Agadir in einer uns unbegreiflichen Weise in jedem Franzosen erweckt) die „*réalité militaire*". Er begrub seinen Jünglingstraum von der internationalen sozialistischen Republik und kam zu einer realistischeren Erfassung des Vaterlandsgedankens. „Die militärischen Wirklichkeiten haben eine Wichtigkeit erster Ordnung, eine grundlegende Wichtigkeit, als Unterbau der anderen Wirklichkeiten, der grössten Zahl der materiellen Wirklichkeiten, der ökonomischen Wirklichkeiten, der Machtwirklichkeiten, und einer sehr grossen Zahl von Geistwirklichkeiten, von gedanklichen und geistigen Wirklichkeiten; von sittlichen sogar. Ich behaupte sogar: von religiösen . . . Wie wir in der natürlichen Schöpfung von Natur keinen Geist kennen, der nicht die Stütze irgendeines Körpers hat, . . . kraft derselben Definition kennen wir von Natur keine Idee, keinen politischen oder sozialen Geist — ich behaupte sogar, keinen religiösen — endlich keinen geschichtlichen Geist, der sich verwirklicht hätte, der auch nur hätte in die Erscheinung treten können ohne einen bestimmten Körper, ohne einen Volkskörper, ohne eine Stütze . . . mit einem Wort, ohne ein Vaterland."

Wer Zeuge sein will für die geistige Überlieferung, für das geistige Sein eines Volkes, der muss mit sorgender Aufmerksamkeit die äusseren und inneren Lebensvorgänge des Volkskörpers überwachen, der muss die Substanz des Volksgeistes gegen alle Schädigungen, Zersetzungen, Falschungen verteidigen. *Il faut que France, il faut que Chrétienté se continue* — heisst es einmal in *Porche du Mystère de la deuxième vertu.* Man könnte dieses Wort über Péguys Lebenswerk setzen. Dem französischen Geist, und dem französischen Vaterland, das das zeitliche Strombett dieses Geistes ist, seinen Bestand und seine Reinheit wahren: das ist Péguys Grundwille.

Und Peguy sieht Frankreich gefährdet, er sieht die Wurzeln seines Seins bedroht. Nicht vom äusseren Feind, oder nicht so sehr vom äusseren Feind, als von einem verheerenden inneren Feind. Es ist das, was man in den Zeitungen wohlgefällig den modernen Zeitgeist, den fortgeschrittenen Geist der Zeit nennt. Seit dem Versickern der Dreyfuskrise ist Péguys ganze Kraft konzentriert in einem bittern nie ermattenden Kampf gegen die moderne Welt. *Le monde moderne:* so nennt er seinen Gegner. Die moderne Welt ist die Welt des Fortschritts, die Welt der Geldtyrannei, die Welt eines jedem heroischen, jedem göttlichen, jedem klassischen Menschentum feindlichen platten Rationalismus.

o o o

Fortschritt mag es in der äusseren Einrichtung des Lebens geben, in der Technik. Aber daraus zu schliessen, dass es einen entsprechenden Fortschritt im Geistigen gäbe, das ist ein gefährlicher und törichter Wahn, der alle Massstäbe grossen Menschentums auslöscht. „Die Menschheit wird die ersten lenkbaren Luftschiffe überholen, wie sie die ersten Lokomotiven überholt hat. Sie wird Herrn Santos-Dumont überholen, wie sie Stephenson überholt hat. Nach der Telephotographie wird sie die ganze Zeit Graphien und Skopien und Phonien erfinden, von denen die einen nicht weniger tele sein werden als die andern, und man wird in weniger als nichts die Erde umkreisen können. Aber es wird immer nur die zeitliche Erde sein . . . Und man sieht nicht, wie je irgendein Mensch und irgendeine Menschheit in einer bestimmten Bedeutung, die die richtige ist, sich vernünftigerweise rühmen könnte, Platon überholt zu haben. Ich gehe weiter. Ich füge hinzu, dass ein gebildeter, ein wirklich gebildeter Mensch nicht versteht, nicht einmal sich vorstellen kann, was das wohl heissen könnte, wenn man behauptet, Platon überholt zu haben. Mit Platon ist es wie mit den andern. Wenn er nicht da wäre, wären Sie gewiss nicht der, der ihn erfinden würde . . . In dieser Ordnung sind die Verluste unersetzlich. Wenn Platon nicht gekommen

wäre, nicht geboren wäre, nicht gesprochen hätte, einmal, wenn diese Stimme, wenn die Sprache, die man platonische und plotinische Philosophie nennt, einmal, dieses Mal, nicht erklungen wäre, überhaupt wenn das Volk und die Rasse, die Menschen und die Götter, wenn das antike Hellas selbst nicht geboren wäre, einmal, wenn es nicht in die Welt gekommen wäre, dieses Mal, wenn diese Sprache nicht erklungen wäre in der Geschichte der Welt, wenn der Tritt dieser Rasse und das Hallen dieses Schritts nicht erklungen wäre auf dem Pflaster der Welt, wenn das antike Griechenland nicht ein für allemal das antike Wort ausgesprochen hätte, mit welchen elenden angeblich wissenschaftlichen Mixturen, mit welchen ärmlichen, vielleicht wahrhaftig wissenschaftlichen Kombinationen hätte einer irgend etwas dieser wunderbaren Erfindung Vergleichbares machen können."

Der moderne Fortschrittsgeist möchte, um immer noch weiter fortzuschreiten, die veraltete griechische Kultur nach Möglichkeit aus der Schule verdrängen oder sie nur in dem elenden Surrogat von Übersetzungen zulassen, in Frankreich wie in Deutschland. Péguy erhebt seine Stimme gegen diesen Vandalismus. „Solche Verluste sind unersetzlich. Eine allgemeine Verminderung der Kultur, ein Rückfall in das Barbarentum lehren uns hinlänglich, lassen uns hinlänglich sehen und ermessen, was der Wert und der Sinn, was der Preis, der seltene Preis der antiken Kultur, vorzugsweise der hellenischen Kultur war, schon seit den wenigen Jahren, seit denen sie ein Ausbruch politischer Demagogie und moderner intellektueller Schuldemagogie aus unserem Unterrichtssystem vertrieben hat . . . Solche Verluste sind unersetzlich. Wenn wir sehen und feststellen, dass eine Metaphysik, — eine Religion, und eine Philosophie verloren ist, dann sollten wir nicht nur sagen dass sie verloren ist. Wir sollten sehen und feststellen, dass zusammen und gleichzeitig damit auch wir es sind, die in demselben Masse verloren sind . . . Wenn eine Metaphysik und eine Religion, wenn eine Philosophie aus der Menschheit ver-

schwindet, ist es ebensosehr, ist es vielleicht sehr viel mehr die Menschheit, die aus dieser Metaphysik und dieser Religion, aus dieser Philosophie verschwindet . . . Ein Geist, der eine Philosophie zu überholen beginnt, ist einfach eine Seele, die den Einklang mit Ton und Rhythmus, mit Sprache und Widerhall dieser Philosophie zu verlieren beginnt. Wenn wir nicht mehr den Zusammenklang haben, dann sagen wir, dass wir beginnen, uns befreit zu fühlen."

Die Fortschrittswelt ist die Welt der Surrogate. Aber das eingeborene Wissen weiss, dass nichts ersetzbar, nichts vertauschbar ist. „Die grossen Metaphysiken sind die Sprachen der Schöpfung. Und aus diesem Grunde sind sie unersetzbar . . . Und am allerwenigsten sind sie untereinander vertauschbar. Denn die einen und die andern, alle sind ewige Sprachen. Sie sind ein für allemal gesprochen, wenn sie gesprochen sind."

Die Meinung von der Vertauschbarkeit aller Dinge ist einer der grossen Irrtümer der modernen Welt. Gegen ihn hat Claudel „*L'échange*" geschrieben, gegen ihn spricht Péguy: „Ich habe nicht den geringsten Geschmack für diese Handlungsweise. Es liegt eine solche Niedrigkeit in dem Ersatz, eine Schmach. Ein zweiter ist niemals ein erster. Man ersetzt niemanden. Man ersetzt nichts. Alles ist unumkehrbar."

Der Tausch ist das Verfahren der kapitalistischen Wirtschaft. Der Aberglaube von der Vertauschbarkeit und Ersetzbarkeit der Werte ist der Aberglaube einer dem Götzen Mammon opfernden Welt. Die moderne Welt, die Péguy bekämpft, ist die Geldwelt. „Niemals ist das Geld in diesem Masse der einzige Herr und der Gott gewesen. Und niemals ist der Reiche so geschützt gewesen gegen den Armen, und der Arme so ungeschützt gegen den Reichen. Und niemals ist das Zeitliche so geschützt gewesen gegen das Geistige, und niemals ist das Geistige so ungeschützt gewesen gegen das Zeitliche. Und niemals ist der Mächtige so geschützt gewesen gegen den Schwa-

chen, und niemals ist der Schwache so ungeschützt gewesen gegen den Mächtigen."

o o o

Die moderne Fortschrittswelt und Geldwelt ist endlich die Welt eines platten Rationalismus. Alles gesteigerte Menschtum, das Heroische und das Heilige sind ihr fremd und unverständlich, und deshalb verhasst. Dadurch steht sie zu allen grossen Bildungswelten der Geschichte, zu allen vergangenen, zu allen vorzeitlichen Welten, die zugleich die überzeitlichen Welten sind, im Gegensatz. *Le monde moderne, lui seul et de son côté, se contrairie d'un seul coup à tous les autres mondes, à tous les anciens mondes assemblés en bloc et de leur côté.* Hier liegt eins der zentralen Motive Péguys, hier liegt der Grund, weshalb er mit derselben Liebe und mit demselben Eifer für die antike wie für die christliche Überlieferung eintritt. „*Culture*" und „*foi*" sind für ihn verschwistert. „Zwischen dem humanistischen Erbe *(culture)* und dem Glauben besteht keinerlei Gegensätzlichkeit, sondern im Gegenteil ein tiefes Sichkennen, eine tiefe Verwandtschaft, es besteht ein tiefes Genährtsein des humanistischen Erbes für den Glauben, buchstäblich eine Berufung, eine tiefe Bestimmung des humanistischen Erbes für den Glauben . . . Die moderne Welt steht nicht nur im Gegensatz zum französischen *Ancien Régime*, sie steht im Gegensatz, sie steht im Widerspruch zu allen *ancien régimes*, zusammen, zu allen alten Gemeinschaften *(cités)* zusammen, zu allem, was Kultur ist, zu allem, was Gemeinschaft *(cité)* ist. Es ist wirklich das erste Mal in der Geschichte der Welt, dass eine ganze Welt lebt und gedeiht, zu gedeihen scheint gegen jede Kultur."

Der Ort, an dem das humanistische Erbe, an dem die Kultur weitergegeben wird, soll die Universität sein. Dass sie diesen Beruf in Frankreich — und nicht nur in Frankreich — nicht mehr erfüllt, dass sie das Bewusstsein ihrer hohen Aufgabe und die Kraft dazu und die Würde dazu verloren hat, das ist ein Hauptanklagepunkt Péguys gegen die moderne

Welt. Die Eigenart von Péguys geistiger Form bedingt es, dass er das Allgemeine immer an einem Einzelnen darlegt. Sein Kampf gegen den Nützlichkeits- und Aufklärungsstandpunkt der modernen Welt, gegen den Niedergang der geistigen Bildung spitzt sich so zu einem erbitterten Kampf gegen die Pariser Sorbonne. Wie in Deutschland die Sache des griechischen Geistes in Einzelpolemiken gegen seine behördlichen Vertreter an unsern Universitäten verfochten worden ist, so nimmt Péguy bei seinem Kulturkampf die offiziellen Grössen der Sorbonne, einen Lavisse, einen Seignobos, einen Langlois, einen Lanson und manchen Geringeren aufs Korn. Er fasst sie und ihre Gesinnungsgenossen unter dem Namen *les Intellectuels* zusammen, bezeichnet sie auch wegen ihrer nahen Beziehungen zu den offenen und verborgenen Machthabern der Republik, wegen ihrer Teilnahme am politischen Parteikampf als *le parti intellectuel.* „Der Kampf tobt nicht zwischen den Helden und den Heiligen; der Kampf geht gegen die Intellektuellen, gegen die, die gleicherweise die Helden und die Heiligen verachten . . . Alles, was sie verlangen, ist, dass es keine Helden und keine Heiligen geben soll . . . Ihre Arbeit geht immer in derselben Richtung. Sie haben die Archivare der Welt sein wollen, aber nur um die Archive verfallen zu lassen. Sie haben die Schatzmeister der Welt sein wollen, aber nur um den Schatz zu vergeuden. Sie haben die Rechnungsführer der Menschheit sein wollen; aber nur um beständig das Schuldkonto zu vergrössern und den Besitzstand betrügerisch zu vermindern . . . Diese Wesen, die ihre ganze Karriere gemacht haben, indem sie mehr oder weniger heimtückisch die Helden und die Heiligen und die Genien verhöhnt haben, die wollen, dass man nur vor einer Sache Ehrfurcht habe; und das soll ausgerechnet ihr Mangel an Ehrfurcht sein . . . Der Streit gegen die Sorbonne ist nicht ein vom Zaun gebrochener Streit, ist nicht ein bedeutungsloser Streit. Es ist kein willkürlicher Streit, es ist kein überflüssiger Streit. Es ist der Streit der Helden und der Heiligen selbst gegen die

moderne Welt, gegen das, was jene Leute Soziologie nennen, gegen das, was sie Psychologie nennen, gegen das, was sie Wissenschaft nennen. Und es wird immer einen Lehrstuhl in der Sorbonne für denjenigen geben, der erklärt, dass die Heiligen reif waren für Charenton (Dalldorf) . . . Alles, was beauftragt, offiziell beauftragt war, die Kultur zu bewahren, alles, was eingesetzt ist, um die Kultur und die humanistische Bildungswelt zu bewahren, übt Verrat an der Kultur und der humanistischen Bildungswelt. Und die Kultur und die humanistische Bildungswelt wird nur noch von uns verteidigt, die wir keinen Auftrag dazu erhalten haben . . . Seltsames Schauspiel, tragisches Schauspiel . . . Wieder einmal ist die Sorbonne der Scholastik anheimgefallen. Und zwar der Scholastik des Materialismus, der schlimmsten von allen . . . Diese Sorbonne, die wir so geliebt haben, ist eine Lehrerin der Unkultur geworden und rühmt sich dessen, sie ist eine Lehrerin des Irrtums und der Barbarei geworden . . . Innerhalb von zwanzig Jahren hat sich eine zeitliche Herrschaft in geistigen Dingen so fest eingenistet, dass kein Hochschulkatheder ihr entgeht. Eine zeitliche Herrschaft einer intellektuellen Partei, die wohl nicht die Köpfe und die Herzen besitzt, die auch gar nicht daran hält, die aber alle Lehrstühle besitzt, und die Ehren und das Geld, die die Heiraten abmacht, die die Stellen hat, die die zeitliche Regierung hat und alle zeitlichen Gewalten."

Die strategische Stellung des modernen Universitätsbetriebs, gegen die Péguy seinen Hauptangriff führt, ist die sogenannte historische Methode, allgemeiner die geisteswissenschaftliche Methode. Es ist die Methode, die darin besteht, nicht von der Sache zu reden, sondern von den Ursachen; nicht vom Wesen, sondern von den Beziehungen; nicht die Werke zu deuten, sondern die Stoffe, die Umwelt, die Einflüsse zu untersuchen. Es ist die Methode, die immer im Bezirk des Vorläufigen, Unerheblichen, Uneigentlichen bleibt, die aus der echten Wissenschaft eine „Wissenschaft des Nicht-

wissenswerten" macht; und die so bekämpfenswert ist, weil sie die nach geistiger Nahrung suchende Jugend nicht in die Geschichte, in die Erkenntnis, in die Wirklichkeit hinein-, sondern an allem vorbeiführt. Péguys Kampf richtet sich nicht gegen die echte, sondern gegen die falsche Wissenschaft; gegen jene Wissenschaft, die sich so viel auf ihre Methoden zugute tut, und die nie aus dem Gefängnis der Methode herauskommt oder, wenn sie es tut, strauchelt. Der Kampf gegen die historischen Methoden der Sorbonne wächst für Péguy zu einer Auseinandersetzung zwischen Geschichte und Wirklichkeit. „Die Aufschlüsse über ein Denkmal, über ein Werk, über einen Text überall anderswo suchen, nur nicht in dem Text selbst (und das sind dieselben Leute, die so tun, als hätten sie das Zurückgehen auf den Text erfunden) (ihr wisst ja, die berühmten ‚Quellen'), die Erhellung eines Textes überall suchen, wofern es nur nicht im Text selbst geschieht." Ein Kapitel hat Péguy überschrieben: „Dass die moderne Methode in geschichtlichen Dingen eine metaphysische Methode ist, die vor allem darin besteht, kein Werk und keine andere Wirklichkeit im Text zu erfassen; dass man sie eigentlich die Methode der grossen Ringbahn nennen müsste." Es heisst darin: „Die moderne Idee, die moderne Methode kommt im wesentlichen darauf hinaus: wenn ein Werk gegeben ist, wenn ein Text gegeben ist, wie erkennen wir ihn; beginnen wir damit, den Text nicht zu ergreifen; hüten wir uns vor allem davor, Hand an den Text zu legen; und einen Blick darauf zu werfen; das, das ist das Ende; wenn man jemals dahin gelangt; fangen wir mit dem Anfang an, oder vielmehr — denn man muss vollständig sein — mit dem Anfang des Anfangs; das ist, in der unermesslichen, in der bewegten, in der allseitigen, in der gesamten Wirklichkeit ganz genau derjenige sich auf den Text beziehende Erkenntnispunkt, der am weitesten vom Text entfernt ist; wenn man gar mit einem Erkenntnispunkt anfangen kann, der dem Text vollkommen fremd ist und mit ihm nicht die geringste Verbindung hat,

um von da auf dem längsten möglichen Weg zu dem Erkenntnispunkt weiterzugehen, der irgendeine Beziehung auf den Text hat, die am weitesten vom Text abliegt, dann erhalten wir die Krönung der wissenschaftlichen Methode selbst, dann verfertigen wir ein Meisterwerk des modernen Geistes; und je weiter entfernt der Ausgangspunkt des Anfangs der Arbeit ist (und womöglich muss er ganz fremd sein); je abgelegener und bizarre der Annäherungsweg ist; — in um so höherem Masse werden wir wissenschaftliche Leute, Historiker und moderne Gelehrte ein." Die moderne historische Methode stellt Péguy als die diskursive der intuitiven Methode gegenüber, die die grossen Historiker seit Herodot angewandt haben. „Die intuitive Methode gilt im allgemeinen für übermenschlich, hochmütig, geheimnisvoll, agnostisch; und man glaubt, dass die diskursive Methode menschlich, bescheiden, klar und deutlich, wissenschaftlich ist; ich werde im Gegenteil eines Tages zeigen, dass in der Geschichte die diskursive Methode die übermenschliche, hochmütige, geheimnisvolle, agnostische ist; und dass die intuitive Methode die menschliche, bescheidene, klare und deutliche und, soweit es in unsrer Macht steht, wissenschaftliche ist. Die Unermesslichkeit, die Unbegrenztheit, die Unendlichkeit des Details erschöpfen, um die Erkenntnis der ganzen Wirklichkeit zu erlangen, das ist der übermenschliche Ehrgeiz der diskursiven Methode." Die diskursive Methode, wie sie Péguy hier beschreibt, ist die in den programmatischen Äusserungen Taines und Renans geforderte. Aber selbst Taine und Renan und ihre Schüler konnten, sobald sie sich an eine konkrete historische Arbeit machten, dem von ihnen selbst Geforderten nicht genügen. „Merken wir es uns; sooft im Buchhandel ein Buch, ein Band eines modernen Historikers erscheint, ist es nur dadurch möglich, dass der Historiker Renan vergessen hat, dass er Taine vergessen hat; dass er all diese grossen und ehrgeizigen Gedanken vergessen hat; dass er die Unterweisung der Meister des modernen Denkens vergessen hat; und die Prätentionen auf Unendlichkeit des De-

tails; und dass er schlecht und recht angefangen hat, wieder zu arbeiten wie Thukydides . . . Die Alten selbst, Taine, Renan und die anderen, vergassen bei der Arbeit, mussten vergessen, was sie selbst gelehrt hatten; sooft ein Buch von Taine erschien, war es nur dadurch möglich, dass Taine, um der Praxis der Arbeit willen, um der Erzielung des Ergebnisses willen, vergessen hatte, der Unendlichkeit des Details nachzugehen; sooft ein Buch von Renan erschien, war es nur dadurch möglich, dass Renan, für dies Mal, auf die Totalisierung des Wissens verzichtet hatte; sie hatten ausgewählt; wie alle Welt, wie die Alten, wie Herodot, wie Plutarch, und wie Platon, hatten sie ausgewählt. Ausgewählt, in diesem Wort liegt das Entscheidende; auswählen ist ein Kunstmittel; wie soll man auswählen, wenn man durchaus keine Kunstmittel gebrauchen will . . .; wie soll man ferner auswählen, in der Unbegrenztheit, in der Unendlichkeit des Details, in der Unermesslichkeit des Wirklichen, ohne eine Intuition, ohne eine unmittelbare Apperzeption, ohne ein inneres Ergreifen."

* * *

Zuletzt weitet sich Péguys Kritik der geschichtlichen Methode zu einer Kritik der Geschichte selbst aus. Soll Geschichtswissenschaft sein, so kann es nur auf Grund der intuitiven Methode sein. Aber auch die intuitive Geschichtsschreibung bleibt unendlich hinter der Vielfältigkeit und dem Tiefengehalt der Wirklichkeit zurück. Geschichtswissenschaft muss sein und soll sein und kann sein. Aber zugleich muss und soll gewusst werden, dass die Wirklichkeit niemals in die Geschichtswissenschaft ganz eingeht. Die Geschichtswissenschaft gibt Wahrheit, aber niemals Wirklichkeit. Die Kritik der historischen Methode wendet sich gegen den literarischen und Unterrichtsbetrieb der Universitäten. Die Kritik der Geschichte wendet sich an den lebendigen Menschen, an den jungen Menschen, der leben und handeln soll und für den es wesentlich ist, von den Gesetzen und von den Ebenen des geistigen Seins zu wis-

sen. „. . . Wir haben mit aller Gewissheit erkannt, dass der Blick der Geschichte nicht der einzige Blick und nicht der ganze Blick ist . . . Er ist ein Blick der Wahrheit, kann es wenigstens sein. Er ist nicht, kann niemals sein ein Blick der Wirklichkeit, und vor allem ein erschöpfender Blick der Wirklichkeit. Er ist auf keiner Stufe ein totaler Blick, ein Blick der Totalität . . . Es fehlen mindestens zwei Unendlichkeiten, die sozusagen miteinander multipliziert sein müssten, damit die Geschichte die Wirklichkeit eines Ereignisses ergreifen und erschöpfen könnte, erstens ist sie unendlich unvollkommen in ihrer eigenen Ordnung; und selbst wenn sie, was unmöglich ist, in ihr vollständig wäre, selbst dann wäre sie zweitens nur ein gleichsam linearer Blick, ein perspektivischer Blick . . . Wir wissen, dass die Wirklichkeit ist, wie sie ist, nicht wie sie erscheint, dass man sie als das ergreifen muss, was sie ist, nicht wie sie erscheint, dass man sie als das ergreifen muss, was sie ist, solange man es kann, aber nicht sie immer streifen mit diesen peripherischen Blicken. Wir wissen, dass die Wirklichkeit das ist, was sie ist, keineswegs das, was sie fürs Registrieren abwirft, was von ihr bei den Untersuchungsmethoden als Bodensatz übrigbleibt."

° ° °

Den Sinn für die Wirklichkeit wachhalten; die Verwechslung der Wirklichkeit mit der Darstellung, der Registrierung der Wirklichkeit verhüten: das ist eine pädagogische Grundtendenz Péguys. Das ist der Punkt, in dem er sich mit Bergson eins weiss. Nicht als ob das Jenseits der Wirklichkeit, über der Wirklichkeit Stehende nicht auch sein Recht und seine Bedeutung hätte. Die kantische Philosophie ist keine Philosophie der Wirklichkeit, aber auch sie ist eine der ewigen metaphysischen Sprachen. Nur soll man das eine nicht in ihr sehen, was gerade sie nicht hat: den Wirklichkeitsatem. *Le kantisme a les mains pures, mais il n'a pas de mains.* Für das Leben und Wirken und Kämpfen im gegenwärtigen Tag, in der nie wie-

derkehrenden Stunde, ist es aber vorläufig das wichtigste, Hände zu haben; zwischen Wirklichkeit und Nichtwirklichkeit unterscheiden zu können. Das ist wenigstens Péguys Meinung. Als er einmal einem Jüngeren von den heroischen Kämpfen der Dreyfuskrise erzählte und der interessiert und höflich zuhörte und den Hut in der Hand drehte, empfand Péguy: *Je lui donnais du réel, et il recevait de l'histoire.* Am unerträglichsten sind Peguy nicht die ganz stumpfen, in ihrem Alltagsgeschäft befriedigten Menschen, die sind in ihrer Art richtig und komplett, sondern die vielen, vielzuvielen, die sich für alles interessieren, alles anregend finden, aber nur sich niemals hingeben, nur niemals verwirklichen wollen. Sie können über Gesellschaftsprobleme, über Religion oder neue Dichtung feinsinnige Gespräche führen, auch gescheite Aufsätze und Zeitungsartikel schreiben, aber sie haben nicht den Willen zur Tat und nicht den Adel des Schweigens. Sie merken nicht, dass es Wirklichkeiten gibt, vor denen alles geist- und gemütvolle Bereden unangemessen ist, vor denen nur die ganze Liebe gilt, der weltenverwandelnde Glaube, das menschenumformende Werk. Sie wissen nicht, dass kein seelisches Haben gilt, das nicht ein menschliches Sein ist; dass die besten inneren Absichten gleichgültig und unerheblich sind, wo sie sich nicht um die gestalthafte geistige Wirklichkeit konzentrieren, die in ihrer, in unserer Geschichtszeit blüht und Frucht bringt. Sie sind die eigentlichen Schädlinge im geistigen Reich; sie sind die, die Dante in die Hölle verbannte, „*che vlsser senza infamia e senza lodo*".

Zum Leben und Arbeiten in der einzigen uns gegebenen Wirklichkeit ruft Péguy auf. Zu dem Wirklichkeitswillen, den Claudel singt:

Nous, dédaignant le jour d'hier, réjouissons-nous dans le matin d'avril,
Laborieux présent, auteur des tâches difficiles,
Moins tu nous laisses d'avenir, plus le passé fut cruel,
Plus grande en nous la douceur amère des choses réelles!

Péguy ist ein Streiter für Frankreich. Er hat den geistigen Kampf gekämpft, und er hat den fleischlichen Kampf gekämpft. Er hat sein Blut gegeben für Frankreich, wie die Helden und Heiligen, die er verehrte. Im September 1914 ist Péguy in der Marneschlacht gefallen. „*Une voix qui manque, nulle autre ne la peut remplacer, et elle ne souffre pas d'être contrefaite.*"

7.

ZUM BILDE FRANKREICHS

Ein einheitliches Bild Frankreichs besitzt das geistige Deutschland nicht. Von den ganz vulgären Zerrbildern, die mit dem Wort welsch arbeiten und sich davon eine ganz besondere Wirkung erhoffen, sei geschwiegen. Ebenso von der breiten Schicht aller derer, die zwar weder Frankreich noch seine Literatur kennen, aber ganz genau wissen, dass dort alles Phrase, Oberflächlichkeit, Pose und Unechtheit ist. Bierbankurteile, und mögen sie auch aus Gelehrtenstuben erdröhnen, kommen nicht in Betracht. Die Vorstellungen der geistigen Deutschen von Frankreich lassen sich unter zwei Hauptgesichtspunkte bringen. Sie kristallisieren sich um die Begriffe Dekadenz und Esprit. Man schätzt oder schätzte — denn diese Mode scheint seit einigen Jahren zurückzugehen — an Frankreich das Schauspiel des „farbenvollen Untergangs". Man sprach von den „späten Galliern", und genoss die schillernden Zersetzungsvorgänge, mit denen die symbolistische und dekadentistische Literatur der Franzosen seltsame verführerische Bücher füllte. Es gab eine Zeit, wo man die „künstlichen Paradiese" Baudelaires, die schwarzen Messen der Satanisten, die Likörorgel von Des Esseintes als das Nonplusultra raffinierten Ästhetentums empfand. Man verlangte „seltene Kunst und Literatur" und importierte sie, da sie in Deutschland trotz löblichen Bemühens nicht gut genug herzustellen war, aus Frankreich. In grünen und violetten Magazinen und Zeitschriften übersetzte man die Geheimakten des französischen Dekadentismus. Und was in Paris an Stelle der Verlagsfirma die Aufschrift trug „*se vend sous le manteau*", erschien in kostbaren deutschen Ausgaben. Bibliophilie, Erotik und Ästhetentum waren kaum unterscheid-

bare Begriffe geworden und wurden in dieser Mischung als Stimulantia genossen. Das französische Aroma dabei war unersetzlich. Diese Mischung konnte auch für die Volksbelustigung verwertet werden: dann entstand das Kabarett.

Die Kreise, deren Vorstellung von Frankreich in dem Dekadenzbegriff gipfelte, waren die Literaten. Sie brachten die Kaffeehausstimmung zum Ausdruck im Gegensatz zur Bic bankstimmung.

Eine andere Klasse von Menschen, die den Aktualitäten des Literaturbetriebs fernstanden, weil ihre Tätigkeit sie auf andere Lebensgebiete führte, sah in der französischen Literatur eins der wichtigsten Bestandstücke geistiger Kultur und reifer menschlicher Bildung überhaupt. Sie liebten an Frankreich alles, was ein dem Deutschen Fremdes war. Wenn sie französische Bücher lasen, wollten sie nicht an deutsches Wesen erinnert sein, nicht ein etwa Verwandtes spüren, sondern sie wollten sich von dem Zauber des Lateinertums umweht fühlen; sie erwarteten von der französischen Literatur romanische Formenschönheit, lateinische Klarheit, französische Eleganz, französischen Esprit. Sie wollten in den stilisierten Gärten Le Nôtres lustwandeln, Sinn und Auge an den geometrisch abgezirkten Rasenflächen, an den majestätischen Taxushecken und Baumgruppen, an den Wasserkünsten und den heiter-verliebten Rokokobildwerken erfreuen.

Das Frankreich des Esprit und das Frankreich der Dekadenz: beide waren Teilansichten. Beide enthielten ein Stück von der französischen Wirklichkeit. Beide kamen aus Sympathie und Bewunderung. Beide erschlossen das Verständnis für gewisse Bezirke der französischen Literatur. Die eine führte zu Anatole France oder Henri de Régnier, die andere zu Baudelaire und Verlaine, wenn sie auch die beiden grossen Dichter sehr einseitig sah. Einseitig waren an sich beide Ansichten. Gefährlich einseitig wurden sie, wenn sie aus ihrem Gesichtspunkt heraus das Wesen des französischen Geistes überhaupt bestimmen wollten.

Es hat auch nicht an Versuchen gefehlt, diese Teilansichten zu ergänzen und zu korrigieren. Aber diese Versuche gehören noch zu sehr der unmittelbaren Gegenwart an, als dass es möglich wäre, historisch von ihnen zu berichten. Ein neues Bild Frankreichs kann in Deutschland nur entstehen, wenn für das neue französische Geistesleben eine über zufällige Berührungen hinausgehende Teilnahme verfügbar ist.

o o o

In unserem Zusammenhang aber ist es erforderlich, aus dem Gesamtwerk der Männer, die wir in ihrer führenden Bedeutung kennen gelernt haben, diejenigen Seiten auszusondern und vorzulegen, in denen von Frankreich die Rede ist; einfach aktenmässig die Selbstzeugnisse des französischen Geistes aus ihnen zusammenzustellen.

Die bezeichnendste Äusserung André Gides über die Wandlung des französischen Geistes ist ein von ihm selbst verfasster Bericht über ein Gespräch mit einem ihn interviewenden Literaten.

„Ja, verehrter Herr, eine bedeutungsvolle Epoche," antwortete ich sogleich dem Interviewer; „eine wunderbare Epoche . . . und wie sollte ich die Epoche nicht wunderbar finden, in der ich grade lebe, sie interessanter als alle finden, weil sie doch die jüngste, die letzte ist, aber doch grade deswegen vielleicht weniger interessant und weniger wunderbar als die, die darauf folgen wird, die ich kommen sehe . . . Unterbrechen Sie mich nicht; ich weiss, was Sie sagen wollen; Ihr Lächeln stört mich nicht. Ja, ich verlange, dass es mir erlaubt ist, meine Epoche in derselben Art zu lieben, wie Barrès Lothringen, sein Vaterland liebt, und meine Liebe auf so bestechende Argumente zu stützen, wie es die seinen sind. Ich kann nichts daran ändern: hier und jetzt lebe ich. Ich gehöre meiner Zeit und ich bin ein Kind meines Landes; dem kann ich nicht entgehen, und ich bin auch wieder nicht so ungeschickt, dass es mir nicht gelänge, diese Zeit und dieses Land zu lieben . . . Ich kann

mich mir in keiner andern Epoche möglich denken; und, ebensowenig wie Barrès, in irgendeinem andern Lande. Lassen wir uns nicht auf Spitzfindigkeiten ein. Verstehen Sie nur einfach, mein Herr, dass die Epoche, ebenso wie das Vaterland, nicht ausserhalb der Individuen besteht, die sie zusammensetzen, und dass deshalb die Grösse der Epoche sich an der Erlebnisintensität *(ferveur)* misst, die sie den Individuen gestattet. Ich bin nun der Meinung, dass unsere Epoche unserer Intensität gewaltige Nahrung bietet." — „Diese Nahrung, mein Herr . . ." — „Lächeln Sie doch nicht. Diese Nahrung, mein Herr, ist Gift für Sie, weil es ganz frische Nahrung ist, und man einen frischen Magen braucht, um sie zu verdauen. Und ich, was wollen Sie, ich nähre mich davon. Ich habe Hunger, die Speisen unserer Väter haben nicht mehr genug Saft für mich. Aber den alten Herren, wie Sie einer sind, und ach auch vielen jungen Männern, die mit altem Magen geboren sind, widersteht die neue Nahrung, und sie finden es angenehmer, untröstlich zu sein, wenn die wiedergekäuten Worte, die sie mit Vorliebe anwenden, nicht mehr die nährenden Eigenschaften haben, die man zur Zeit, wo sie in frischem Grün standen, an ihnen schätzte. Um so schlimmer für sie! Weh denen, deren Hunger nicht grade nach dem Gericht verlangt, das die Zeit uns darbietet." — „Ich kann mich aber doch nicht dazu verstehen, eine Sache einfach deswegen gut zu nennen, weil sie neu ist, kann auch nicht notwendig das letzte Gericht für das wohlschmeckendste erklären." — „Aber es steht Ihnen ja frei, mein Herr, zurückzubleiben, um genau so zu denken, wie es sich gehört. Die schönsten Gründe helfen nichts dagegen, dass der, der stehen bleibt, untergeht. Wir, die wir leben wollen, gehen weiter, und lassen es darauf ankommen, dass unsere Begründungen mangelhaft sind." — „Was haben Sie davon, wenn Sie mich beleidigen? Damit kommen Sie nicht weiter. Ich glaube nicht an Ihre Neuheit. Die Welt fängt immer wieder von vorne an. Ich meine, wie Salomo, dass es nichts Neues auf der Erde gibt, und wieder-

hole mit La Bruyère: ‚Man kommt zu spät' und ‚Alles ist schon gesagt'." — „La Bruyère, mein Herr, kam in eine Zeit, in der sich die Kultur auf einem engen Raum lokalisierte. Zum richtigen Leben und richtigen Denken hatte man das Rezept gefunden. Wir hatten von den Lateinern ein Bild des Menschen geerbt, das richtig und schön war, das das Muster war, nach dem wir uns gebildet hatten, ohne dass wir zunächst auf den Gedanken gekommen wären, dass sich in ihm unser Wesen vielleicht nicht vollständig erschöpfte: es hatte den Anschein, als müsste man daran festhalten; und da in unserm Lande der Geist niemals ausruht, vollendete man sich bis aufs letzte; man raffinierte. Vom Ausland nahm man nichts an, als was an dieses Bild erinnerte. Man kannte Spanien, Italien. Man fühlte sich derselben Rasse zugehörig. Man betrachtete sich als Vettern. Das übrige ringsherum war ganz finster. Schon durch das blosse Hinsehn hätte man gefürchtet, seinen Geist an der Nacht zu beschmutzen. Nun freilich! Alles war schon gesagt, seit den siebentausend Jahren, in denen es Menschen, ‚denkende Menschen', gab — aber seit den unergründlich vielen Jahren, in denen es ungeschliffene, unabgeschliffene Menschen gab, Menschen, die nicht dachten — die noch nicht gedacht hatten, wie viele Dinge waren da noch zu sagen übrig! Denn wir hatten andere Vettern: die Barbaren, — die endlich nach dem Wort rangen, die kaum zu reden begannen. Als man nicht mehr fürchtete, sich zu beschmutzen, reichte man ihnen die Hand, diesen ‚*cousins germains*'*. Um es zu wagen, musste man vielleicht selbst keine allzu saubern Hände haben. Die Flegel im 18. Jahrhundert verstanden sich sehr gut darauf. Es war unser erster ‚schlechter Umgang'. Seitdem haben wir manchen andern gehabt!" — „. . . Der uns langsam den so geduldig und weise ausgebildeten Sinn für die Würde, die Reinheit, die Besonderheit unserer Rasse verlieren liess. Grade das beklagen heute einige scharfsinnige Köpfe." — „Ich kann

* *Cousins germains*: ‚Vettern ersten Grades', hier als Wortspiel zugleich ‚germanische Vettern' bedeutend.

mich ihrer Klage nicht anschliessen. Wo sie sich darauf versteifen, nur einen Verlust zu sehn, versteife ich mich darauf, einen Gewinn zu sehen. Ich bin nicht hier, um Sie darüber zu belehren, dass das, was Sie ‚unsere Rasse' nennen, etwas ziemlich Gemischtes ist. Dem verdankt, glaube ich, der französische Geist seine Geschmeidigkeit, seine Abenteuerlust und seine Neugier; er fühlt sich als das, was Frankreich war: ein Treffpunkt, ein Kreuzweg. Was ist dabei zu verwundern, wenn von den verschiedenen Elementen, die uns zusammensetzen, das lateinische Element, das einzige, das schon gesprochen hatte, sich zuerst wiedererkannte, sich wiedererfasste, als erstes zum Selbstbewusstsein kam, und mit Hilfe dessen, was es schon in andern Zeiten und an andern Orten gesagt hatte, bald und beinahe leicht wieder das Wort nehmen konnte. Die einzigen schwer sagbaren Dinge sind die, die man noch nicht gesagt hat. Aber tun Sie uns den Gefallen und beschränken Sie unser Frankreich nicht auf das, was es schon gesagt hat: wenn es auch weniger lateinisch ist, so glauben Sie nicht, dass das, was es noch zu sagen hat, weniger französisch ist. Frei herausgesagt, mein Herr, ich halte den tiefen Genius unsrer Rasse für sehr verschieden von dem, was manche oberflächliche Kritiker sich *esprit français* zu nennen gewöhnt haben, und was meist nur eine Art Firnis ist, der banalen Gedanken Glanz verleiht. Das ist höchstens der öffentliche Geist. So wenig öffentlich Laforgue, Rimbaud, Mallarmé gewesen sind, so halte ich sie doch für so vollkommen französisch, wie heute vorgeblich Lavedan, Donnay oder Rostand sind. Der Apriorismus und die Uneigennützigkeit, oder wenn Sie den Ausdruck vorziehn: die Unentgeltlichkeit *(gratuité)* der ersteren, scheinen mir sogar in wesentlicherem Sinne französische Eigenschaften zu sein als alle andern; unvorstellbarer in jedem andern Land. Werden wir Maurice Barrès für weniger französisch halten, weil er Eigenschaften besitzt, die scheinbar so spanisch sind? diesen Duft diese Morbidezza, diese Liebe zum Tode, der sich mit der Lieb berührt, diesen so gebrochnen Rhythmus, diese Donquichot

terie, dieses stolze Sich-bäumen zuerst und dann diese Hinfälligkeit, dieses nur mit den Lippen Lächeln, diese Zurbaran-Schatten, dieses Murillosche Schmachten . . . Werden wir ihn weniger lieben, wenn er von Toledo spricht, von Venedig oder von Vladikavkas, und wenn er, um sie zu besingen, seine melodischsten Klänge findet? Wird er uns plötzlich französischer scheinen, wenn er von Lothringen spricht? Es ist nicht schwer, einen Boylesve, einen Régnier, einen France als französisch zu erkennen; aber man muss es sich einprägen, dass ein Claudel es ebensosehr ist, und auf eine wichtigere Art, weil auf eine neuere Art. Nein, der französische Genius gestaltet sich und bereichert sich und klärt sich jeden Tag. Wenn wir heute schon sagen könnten: Das ist er, und nicht mehr, so hiesse das leider zugleich sagen: Er hat gelebt."

Ähnliche Gedanken hat Gide an die Wirtschaftstheorie angeknüpft, mit welcher Carey den Pessimismus Ricardos berichtigte. „Worauf kann sich der erste dichterische Ausdruckswille erstrecken, kann sich das Streben nach Stilisierung zuerst beziehen? Auf die fruchtbarsten Regionen des Geistes? Sicher nicht! sondern auf die gelehrigsten. Die Literatur wird zunächst und für lange Zeit nur die Hochebenen nutzbar machen wollen: hohe Gedanken, hohe Gefühle, edle Leidenschaften; so dass die ersten Roman- und Tragödienhelden alles dessen beraubt erscheinen, was ihre Persönlichkeit Dichtes, Gestrüppiges darbieten konnte, und dass sie im Buch oder auf der Bühne erhabenen Marionetten gleichsehen, die der Dichter nur mit leichter Hand zu bewegen braucht. Und wenn die lateinischen Elemente unserer Rasse bald des besten Anbaus (fast hätte ich gesagt: des besten Ertrags) fähig schienen, und wenn sie überdies als erste zum vollkommenen Anbau zur vollkommenen Kultur gelangten, so erklärt sich das daraus, dass sie schon ganz geschmeidig waren und am leichtesten der Anstrengung nachgaben, Lateinische Kultur, mit deiner lächelnden und schönen Ordnung mit deinem in seiner Spärlichkeit so vornehmen und eleganten Laubschmuck,

wie viele sorgende Unsicherheit ersparst du uns, indem du uns aufforderst, unsern Eifer und unsern Handwerkfleiss nur dem Beschneiden einiger alter griechischer Spalierbäume zu widmen! Mittlerweile überzog die barbarische Anschwemmung die Ebene und die Niederungen — es entstand ein dichter Buschwald, in dem Rousseau botanisierte; die Romantiker drangen dort nur als Pfuscher ein . . . Die am verschwenderischsten ausgestatteten Individualitäten sind die am schwersten kultivierbaren (welcher Armut des Temperaments wird oft eine vollendete Kultur verdankt: ein Anatole France bietet dafür ein flagrantes Beispiel) und jeder von uns bezieht in seine Kultur zunächst nur die oberflächlichsten, die ärmsten Partien seines Wesens ein, baut zunächst nur sie an; oft bleibt er dann dabei stehen, und seine tiefen mit Gestrüpp überwachsenen Regionen, die latente Fruchtbarkeit besitzen, schätzt er gering, verachtet er, ignoriert er."

Das wesentliche an Gides Meinung ist: er lehnt die Gleichsetzung von französischem Geist mit Lateinertum und Esprit ab, und er bietet eine geschichtspsychologische Erklärung für die Tatsache, dass die erste, klassische Ausdrucksform französischen Geistes die ererbte lateinische war. Diese Meinung ist besonderer Beachtung wert, weil der, der sie vertritt, ein von reifster humanistischer Kultur durchdrungener Geist, ein die ganze Tradition seines Volkes besitzender Künstler ist, nicht etwa ein traditions- und bildungsloser revolutionärer Schriftsteller, der das verwirft, was er selbst nicht besitzt. Wenn wir Gides Lehart annehmen, müssen wir ein für allemal darauf verzichten, den französischen Geist auf das Lateinertum festlegen und ihn daran messen zu wollen. Diese Umstellung der Masse und Begriffe ist nicht gleichgültig. Péguy z. B. ist gewiss der grösste Gegensatz zu aller lateinischen Prägung des französischen Geistes. Will ihn jemand ablehnen, so kann er alle möglichen Gründe dafür anführen, nur den einen nicht: Péguy sei nicht französisch. Das Gegenteil ist der Fall: Péguy zwingt uns, unsere Vorstellung vom Französischen zu re-

vidieren, er ist eins der besten Beispiele für die Berechtigung der Korrektur, die Gide am Begriff französischer Geist anbringt.

* * *

Über das wirkliche Frankreich lernt man am allermeisten bei Romain Rolland. Die Kulturpsychologie Frankreichs, die im *Jean-Christophe* gegeben wird, darf klassische Bedeutung beanspruchen. Zunächst sei angeführt, was Rolland über Frankreichs Verfall sagt. „Man hat so oft davon gesprochen, seit Jahrhunderten. Und immer hat unsere Geschichte diese Befürchtungen dementiert. Wir haben ganz andere Prüfungen bestanden, seit der Zeit der Jungfrau von Orléans, wo, in dem verödeten Paris, die Wölfe in Scharen herumlungerten. Die überhandnehmende Immoralität, die Genusssucht, die Erschlaffung, die Anarchie der Gegenwart erschrecken mich nicht. Geduld! Wer dauern will, muss aushalten — — — — Alle diese Bewegungen berühren das wahre französische Volk nicht."

„Wir wissen aus der Geschichte, dass die ältesten Rassen unerwartete Erneuerungen erfahren können, und dass sich dieses Wunder bei keinem Volk der Welt häufiger wiederholt hat als bei unserm Frankreich. Zehn Mal ist im Lauf der Jahrhunderte eine heroische Jugend auf die Erschöpfungsperioden gefolgt, in denen Europa auf den glänzenden, geschminkten Untergang Frankreichs wartete. Frankreich verdankt diese Auferstehungen der Mannigfaltigkeit der Rassen, die es zusammensetzen, und die abwechselnd einschlafen und träumen und auf Wache ziehn. Den ermüdeten Truppen folgen frische Truppen nach. Bisweilen scheint das Leben erloschen . . . Um das schlafende Lager lungert der Feind. Und grade das ist die Stunde, wo, in der aufziehenden Morgenröte, die Hörner das Wecken blasen. Wir leben glaube ich" — schliesst Rolland — „in einer solchen Stunde. Unser Volk erwacht."

Typischen Wert hat dann das Kapitel, in dem der Deutsche Jean-Christophe und der Franzose Olivier über Frankreich reden. „Sie erstaunten alle beide über das, was sie ineinander

entdeckten. Wie viel hatten sie miteinander zu teilen! Jeder brachte unermessliche Reichtümer mit, deren er sich selbst bis dahin nicht bewusst geworden war: den geistigen Schatz seines Volkes; Olivier das weite Kulturbewusstsein und den psychologischen Scharfblick Frankreichs; Christoph die innere Musik Deutschlands und sein Naturgefühl. Christoph konnte nicht verstehn, dass Olivier Franzose wäre . . . Er wollte Olivier beweisen, dass er nicht ganz Franzose sein könne. — Mein Lieber, sagte ihm Olivier, was weisst du von Frankreich? — Christoph versicherte, er habe sich Mühe gegeben, Frankreich kennen zu lernen; er zählte alle die Franzosen auf, die er in Gesellschaft kennen gelernt hatte; es waren Juden, Belgier, Luxemburger, Amerikaner, Russen, Levantiner, ja sogar hie und da einige authentische Franzosen. — Das habe ich dir ja gesagt, erwiderte Olivier. Du hast nicht einen einzigen gesehen. Eine Gesellschaft, die dem Genuss und Amüsement lebt, Leute, die nicht einmal Franzosen sind, Lebemenschen, Politiker, unnütze Wesen, dieses ganze Treiben, das über der Nation hinzieht, ohne sie zu berühren. Du hast nur die Myriaden von Wespen gesehen, die der schöne Herbst und die strotzenden Fruchtgärten anziehen. Du hast nicht die emsigen Bienenstöcke bemerkt, die Stadt der Arbeit, das Fieber der geistigen Arbeit. — Verzeih, sagte Christoph, ich habe auch eure intellektuelle Elite gesehen. — Was? Zwei oder drei Dutzend Literaten? Das ist etwas Rechtes! In unserer Zeit, wo die Wissenschaft und die Tat zu solcher Grösse emporgewachsen sind, ist die Literatur die oberflächlichste Schicht im geistigen Leben eines Volkes geworden. Und in der Literatur selbst hast du nur das Theater gesehen, und zwar das Luxustheater, diese internationale Küche, die für die reiche Kundschaft kosmopolitischer Hotels gemacht ist. . . . Wie alle Fremden, legst du unseren Romanen, unsern Boulevardbühnen, den Intrigen unsrer Politiker eine übertriebene Wichtigkeit bei . . . Du hast weder unsre Gelehrten, noch unsre Dichter gesehen. Du hast weder die einsamen Künstler, die sich in der Stille verzehren,

noch den brennenden Feuerherd unsrer Revolutionäre gesehen. Du hast weder einen einzigen grossen Gläubigen noch einen einzigen grossen Ungläubigen gesehn. Und was das Volk angeht, so wollen wir gar nicht davon sprechen. Wo hättest du es sehen können? Wieviel Pariser hast du gekannt, die höher als das zweite oder dritte Stockwerk wohnten? Wenn du sie nicht kennst, kennst du Frankreich nicht. Du kennst nicht, in den armen Wohnungen, in den Dachstuben von Paris, in der stummen Provinz, die tapfern, lautern Herzen, die durch ihr ganzes kleinliches und alltägliches Leben hin an ernsten Gedanken, an einer täglichen Entsagung festhalten — die kleine Kirche, die zu allen Zeiten in Frankreich existiert hat — klein an Zahl, gross durch ihre Seele, fast unbekannt, scheinbar ohne Wirkungskraft — und doch ist sie die ganze Kraft Frankreichs, die Kraft, die schweigt und dauert, während das, was sich die Elite nennt, unaufhörlich verfault und sich wieder erneuert. . . . Hast du ein einziges von den Büchern gelesen, die unsre treuen Freunde sind, die Gefährten, die uns aufrecht halten? Weisst du überhaupt von der Existenz unsrer jungen Zeitschriften, in denen sich eine solche Summe von Aufopferung und Glauben ausgibt? Ahnst du etwas von den moralischen Persönlichkeiten, die unsere Sonne sind, und deren stumme Ausstrahlung dem Heer der Heuchler Angst macht? . . . Du siehst die Schatten und die Spiegelungen des Lichts, du siehst nicht das innere Licht, unsere jahrhundertealte Seele. Hast du jemals sie kennen zu lernen versucht? Hast du jemals eine Anschauung gewonnen von unserm heroischen Tatendrang, von den Kreuzzügen bis zur Commune? Bist du jemals in die Tragik des französischen Geistes eingedrungen? Hast du dich jemals über den Abgrund von Pascal gebeugt? Wie darf man ein Volk verleumden, das, seit mehr als zehn Jahrhunderten, handelnd und schöpferisch wirkt, ein Volk, das die Welt nach seinem Geiste gebildet hat durch die gotische Kunst, durch das 17. Jahrhundert, und durch die Revolution, — ein Volk, das zwanzig Mal durch die

Feuerprobe gegangen ist und sich darin gestählt hat, und das, ohne je zu sterben, zwanzig Mal auferstanden ist? ... Wie könntet ihr uns kennen. Kaum dass Frankreich von den Franzosen gekannt wird. Die besten von uns sind eingeschlossen, Gefangene auf eigenem Boden . . . Wir wissen, dass wir tausende von Menschen in Frankreich sind, die dasselbe denken, wir wissen, dass wir in ihrem Namen sprechen, und wir können uns nicht Gehör verschaffen! Der Feind hat alles in seinen Händen: Zeitungen, Zeitschriften, Theater . . . Die Koterien und Cliquen lassen nur das durch, was sich vor ihnen demütigt. Die Entbehrung und die Überarbeitung bringen uns herunter. Die Politiker sind alle damit beschäftigt sich zu bereichern und interessieren sich nur für das Proletariat, dessen Gunst mit Geld zu erkaufen ist. Die Bourgeoisie ist gleichgültig und egoistisch und sieht zu, wie wir sterben. Unser Volk weiss nichts von uns; selbst die, die kämpfen wie wir und die wie wir vom Schweigen umgeben sind, wissen nicht, dass wir da sind, und wir wissen nicht, dass sie da sind."

Die Struktur der französischen Kultur wird folgendermassen geschildert. „Christoph gewöhnte sich allmählich an die Luft der unbeschränkten Freiheit. Von den Gipfeln des französischen Geisteslebens, auf denen die Geister träumen, die ganz Licht geworden sind, erblickte er zu seinen Füssen die Abhänge des Berges, wo die heroische Elite, die für einen lebendigen Glauben kämpft, wie auch immer dieser Glaube beschaffen sein mag, sich ewig anstrengt, zum Gipfel zu gelangen; die, die den heiligen Krieg führen gegen die Unwissenheit, die Krankheit, das Elend; das Fieber der Erfindungen, den berechnenden Wahnsinn der modernen Prometheus- und Ikarusfiguren, die das Licht erobern und die Strassen der Luft bahnen; den gigantischen Kampf der Wissenschaft gegen die Natur, die sie bezähmt; — weiter unten die kleine stille Schar der Männer und Frauen guten Willens, die tapferen und demütigen Herzen, die, um den Preis von tausend Anstrengungen,

die halbe Höhe erreicht haben und nicht höher hinauf können, weil sie an ein alltägliches, schweres Leben gefesselt sind, und die sich im geheimen verzehren in Aufopferungen, von denen niemand etwas erfährt; weiter unten, am Fuss des Berges, in der engen Schlucht zwischen den steilen Berglehnen, die Schlacht ohne Ende, die Fanatiker abstrakter Ideen, blinder Instinkte, die sich wütend im Kampf umschlingen, ohne zu ahnen, dass es etwas Höheres gibt, etwas jenseits der Felsenmauer, die sie einschliesst; — weiter unten die Sümpfe und das Vieh, das sich in seinem Schmutz wälzt. Und überall, hier und dort, an den Abhängen des Berges, die frischen Blumen der Kunst, die duftenden Erdbeerstauden der Musik, das Singen der Quellen und der Dichter." Das französische Volk ist passiv. Es kümmert sich um die geistigen Eliten sowenig wieum die Politik. „Diejenigen, die von ihrem Wahlrecht keinen Gebrauch machen, zählen nach Millionen. Mögen sich die Parteien untereinander die Köpfe blutig schlagen, das Volk kümmert sich nicht darum, was das für Folgen hat, ausser wenn sie in ihren Schlägereien auf seine Felder treten. Dann wird es böse und rückt, wie es der Zufall will, der einen und der andern Partei zu Leibe." Das Volk will seinen Garten bebauen und in Ruhe gelassen werden. Es kommt von allen Aufwallungen immer wieder zurück zu seiner tausendjährigen Gefährtin, der Erde. „Sie verknüpft die Franzosen mit Frankreich, vielmehr als die Franzosen es tun. Die Franzosen setzen sich ja aus so vielen verschiedenen Völkern zusammen, die seit Jahrhunderten Seite an Seite arbeiten auf dieser guten Erde, dass sie es ist, die sie verbindet, und der ihre grosse Liebe gilt. Durch Glück und Unglück bebauen sie unaufhörlich; und aus den kleinsten Stücken wissen sie etwas zu machen." Dieses seltsame Volk, das alle unbeständig nennen, ist doch in seiner Substanz ganz unveränderlich. „Oliviers kundige Augen fanden in der gotischen Skulptur alle Typen der heutigen Provinzen wieder; ebenso wie in den Bleistiftzeichnungen von Clouet und Dumoustier

die ermüdeten und ironischen Gesichtszüge der Weltleute und der Intellektuellen; oder in den Zeichnungen von Lenain den Verstand und die hellen Augen der Arbeiter und Bauern von Ile de France und Picardie. Auch die Gedankenwelt der Vergangenheit lebte in den Geistern von heute. Der Geist Pascals war lebendig, nicht nur bei der philosophierenden und religiösen Elite, sondern bei unbekannten Bürgern oder bei den revolutionären Syndikalisten. Die Kunst Corneilles und Racines war lebendig für das Volk, mehr noch als für die Elite, denn es war weniger von den ausländischen Einflüssen ergriffen; einem kleinen Beamten lag eine Tragödie aus der Zeit König Ludwigs XIV. näher als ein Roman von Tolstoi oder ein Drama von Ibsen. Die Dichtungen des Mittelalters, der alte französische Tristan, hatten mehr Verwandtschaft mit den modernen Franzosen als der Tristan von Wagner. Die Blumen des Geistes, die seit dem 12. Jahrhundert unaufhörlich in dem französischen Garten erblühten, waren bei aller Verschiedenartigkeit alle untereinander verwandt, und alle ganz verschieden von dem, was sie umgab."

Alles, was Rolland über das wahre Frankreich, über das Volk, die Bildungswelt, die Schicksale und den Charakter Frankreichs sagt, kommt aus solcher Tiefe der Anschauung, aus solchem Umfang des Wissens, aus solcher Weite des Geistes, dass es nach Eindringlichkeit, Allseitigkeit und Gesinnung das bedeutendste Bild Frankreichs in der gegenwärtigen Literatur ist. Es ist darüber hinaus eines der wichtigsten Selbstzeugnisse des französischen Geistes überhaupt und wird als solches immer wieder befragt werden müssen von allen, die sich ernsthaft mit Frankreich beschäftigen wollen. Es ist ein Brennpunkt von Romain Rollands Lebenswerk.

* * *

Claudel ist reiner Gestalter. Als solcher bestimmt er das Bild Frankreichs. Aber er zeichnet es nicht. Das Bild Frankreichs wird reicher, tiefer, überraschender, dadurch,

dass ein Claudel darin einbezogen werden, darin einen Platz finden muss. Aber es ist nicht Claudels Beruf, dieses Bild zu entwerfen, sondern konkrete Werke zu schaffen.

° ° °

Sehr viele Äusserungen über Frankreich finden sich bei Suarès. Ich stelle die wichtigsten hier zusammen. Auch aus ihnen ist viel zu lernen, wenn sie auch alle den Stempel der eigenwilligen und oft masslosen Persönlichkeit von Suarès tragen. Die Umsetzung des Geistes in die Tat: dass Frankreich darin allen Völkern immer vorausgeht, ist für Suarès sein Ruhmestitel. „*Initium facientibus Gallis*: es ist der Ruhm Galliens, dass es bei jedem Werk, das für das menschliche Geschlecht Lebensbedeutung besitzt, den Anfang macht." Frankreich ist das erdnahe Volk, das Bauernvolk. „Frankreich gibt der Welt ein bisher unbekanntes Schauspiel: Frankreich ist tief atheistisch und nicht weniger religiös. Der Grund davon liegt zweifellos darin, dass Frankreich ein Volk von rechnenden Bauern ist: sie wägen die Saatkörner, sie wägen das Wetter, sie wägen die Worte: in Wahrheit, sie erwägen *(peser = penser = pensare)*. Sie glauben an die Erde; sie träumen davon, und selbst dann sind sie realistisch." Auch Suarès will das wahre Frankreich nicht mit den Schreiern verwechselt wissen, die es zu vertreten behaupten. „Der Hassende, das ist eine ganze Partei! Sie kläffen, das ist ihre Musik; sie beissen, und sie sagen, das sei der Genius Frankreichs." Auch Suarès weist die Vorstellung von dem dekadenten Frankreich ab. „Die Dekadenz ist eine Tradition, die ihre Zeit abgedient hat." Was Gide mit dem Wort ausdrückt, Frankreich sei *un lieu de rendez-vous, un carrefour*, darin findet auch Suarès eine bezeichnende Eigenart. „Das Theater Frankreichs ist eine endlose Schule der Moral, der Politik, der Spiegel der Gesetze und Gebräuche, eine mit nichts vergleichbare Nachahmung der einem ganzen Volk gemeinsamen Gefühle, von den niedrigsten bis zu den heroischsten Ein bewundernswertes Genie wird dabei auf die Kenntnis des

Durchschnittsmenschen verwendet. Frankreich ist der menschliche Durchschnitt aller Rassen, aller Zeitalter, aller Nationen.“ Der französische Geist darf nicht im Nationalen aufgehen, er muss zugleich europäischer Geist sein. „Es ist die Bestimmung des französischen Genius, dass er nicht französisch genug ist, wenn er nicht auch europäisch ist. Goethe und Stendhal sind die ersten Europäer seit dem Ende des Mittelalters. Denn zur Zeit der Christenheit waren die grossen Christen Männer Europas, wenn es ein Europa gab: der heilige Bernhard, denke ich. Jedes Land wird weiter seine guten Diener haben können, die es seine grossen Männer nennen wird; aber es wird weder in der Kunst noch in der Dichtung einen grossen Mann geben, der nicht europäisch wäre. Es gilt von jetzt ab, den Geist Europas selbst in das Werk hineinzutragen, in dem der Genius eines Volkes oder einer Rasse triumphiert. Europäisch sein, das heisst nicht fünf Sprachen lesen und schreiben, selbst wenn man in allen ein begabter Schriftsteller wäre. Auch nicht sein Leben damit zubringen, dass man von Land zu Land irrt, dass man in London bekannt ist, Freunde in Berlin hat, den Ruhm in Genf und ein Bett in Rom. Endlich auch nicht der Untertan aller Nationen scheinen, eher als Bürger seines eigenen Vaterlands. Es handelt sich darum, freier Bürger aller zu sein, im Geiste. Ich weiss nur eine Art, ein guter Europäer zu sein: mit Macht die Seele seiner Nation haben, und sie mit Macht nähren von allem, was es Einzigartiges gibt in der Seele der anderen Nationen, der befreundeten oder der feindlichen. Die feindlichsten sind uns befreundet in dem, was sie Grosses haben; und wenn wir der Schönheit gehören, gehören uns ihre schönsten Werke. Es gibt nur Freundschaften für einen umfassenden Geist. Europäisch sein: deutsch sein mit Goethe und Wagner; italienisch mit Dante und Michelangelo; englisch mit Shakespeare; skandinavisch mit Ibsen; russisch mit Dostojewski: alle diese Gewalten an sich reissen, und sich nicht verlieren dadurch, dass man sich in sie ausströmt.“ Freilich versagt bei Suarès die Vernunft in

dem Augenblick, wo er auf das Problem: Frankreich und Europa stösst. Hier verfällt er in den naivsten Kulturnationalismus: „Ein Europa wird es nur geben, wenn der Genius Frankreichs am Ruder bleibt. Frankreich hat zuerst die Kirche für die christliche Welt geschaffen. Dann hat es die Monarchie geschaffen, damit die Staaten Form gewännen. Jetzt handelt es sich darum, das ganze Volk zu offenbaren, dabei den Geist zu retten, und dem Menschen die menschliche Ordnung zu geben. Weit entfernt, dass das Leben niederginge, stehen wir vielleicht vor der Morgenröte eines neuen Jahrhunderts. Aber es ist wahr, dass man vielleicht auch vor dem schwarzen Morgen der Materie steht, vor dem Triumph des Automaten, vor der wissenschaftlichen Barbarei."

Paris sieht Suarès wie Rolland: auf dem rechten Ufer die Boulevards, die Foire sur la Place; auf dem linken die echte Tradition, die stille vornehme Geistigkeit. „. . . ich gehe über die Brücken und breche mit dem, was hinter mir liegt. Hier finde ich die Stadt der Bücher und der von Studien erfüllten Häuser wieder, die Stadt der Gelehrten und der Priester, und die Stadt der gedankenvollen Liebe, die die heiligen Orte des Okzidents gegen die Barbaren verteidigt: die heilige Genoveva auf ihrem Hügel neigt ein stets jugendliches Königinnengesicht über den Spiegel der Seine. Da wenigstens, zwischen Notre-Dame und dem Parnasse, ist eine Luft, in der hohe Gedanken noch atmen können. Man kann dem unreinen Gefühl entfliehen; man kann sich ergehen in den schweigsamen Strassen und mit langsamen Schritten morgens durch den Luxembourg-Garten wandeln, der von den Träumen der Liebenden beblümt ist. Hier ist nicht alles ein Jahrmarkt mit Vergnügungen, in der Arena der dicken Soustücke. Hier darf man noch an die geheime Wollust glauben, die weder in der Seele noch im Fleisch die Musse und die Zurückgezogenheit entbehrt. Hier bin ich wieder auf dem guten Ufer." Über den französischen Charakter: „Die grossen Franzosen haben die ganze Kraft im Geist. Die meisten haben nicht

die Tiefe, die den religiösen Seelen so natürlich ist. Sie haben sie wenigstens nicht mehr. Denn die hatten sie, die die Kathedralen unter dem Himmel aufgerichtet haben. Der grosse Flaubert lässt mich daran denken, dieser Fürst des Nichts. Er ist trocken und er sät Asche. Daher die Sandwüsten und die versengenden Salzteiche seines Werkes: alle Linien sind schön, und man kann kaum darin atmen, in einem Wind ewigen Trübsinns." Den grössten Franzosen verehrt Suarès in Pascal. „Welcher Mann in Frankreich war jemals diesem gleich? — Er ist der grösste gewesen, denn er besass die Grössen fast aller anderen. Er ist zugleich der Dichter, der Heilige, und der Gelehrte: der Schauende, der Wissende, der Denkende; — noch viel mehr; der Mensch, der Mächte jeder Art kennt, und der sie alle verachtet um der Macht willen, die er in sich fühlt." Sehr bezeichnend sind Suarès' Urteile über das klassische französische Theater. Er ist leidenschaftlicher Franzose, aber Racine ist doch kein Götze für ihn. Seine Kritik Racines berührt sich sehr nahe mit dem, was deutsche Leser meist bei Racine empfinden. „Wir haben" — sagt Suarès — „nicht einen einzigen tragischen Autor ohne Tadel. Aber unser Theater hat uns erlaubt, den Begriff von einer vollendeten Tragödie zu fassen. Wenn sie möglich ist, wird es die französische Form sein mit den grossen Szenen Shakespeares. Ich möchte es besser ausdrücken: der französische Kunstverstand mit der inneren Musik Shakespeares. Was auch unsere vorlauten Trissotins heute sagen mögen, die Tragödie Racines ist eine Analyse des Gefühls vielmehr als eine Musik, sie gibt die Ansicht und das Verständnis der Gemütsbewegungen mehr als die Gemütsbewegungen selbst. Weniger das Wesen als das Zeichen. Da sie ohne Musik ist, ist sie ohne Tiefe. Die Gemütsbewegung allein ist tief." „In *Hermione*, *Roxane* oder *Mithridate* findet man nicht den tiefen Widerhall der Eifersucht, der die Verzweiflung Othellos so tragisch macht. Es gibt nicht einen Shakespeareschen Helden, Hamlet, Prospero, Macbeth und zehn andere, der nicht solche Schreie oder ein solches Flüstern

hätte, solche leidenschaftlichen Träumereien, wo es scheint, als ob in einem Charakter das Schicksal der ganzen Gattung durchklinge. Nie gibt es einen einzigen solchen Zug bei Racine. Das Weltall ist wirklich abwesend von seinem Werk. Aber bei Shakespeare sind es nur Augenblicke. Sie gehen verloren in der Unordnung des Schaupiels. Alles Schauspiel ist seiner Natur nach auseinanderfliessend. Das Gesetz Racines ist ganz entgegengesetzt: er strebt nach dem Aufriss der Geometrie der Gefühle. Seine Ordnung ist wunderbar: aber sie erwartet, dass man sie bewundert. Endlich: die Helden Shakespeares haben sich nicht in der Gewalt: um so mehr hat Shakespeare sie in der Gewalt . . . Goethe und Stendhal urteilen nicht anders über diese Dinge, scheint mir. Ich will also hierin wie sie denken."

o o o

Péguy spricht im Grunde nie von etwas anderem als von Frankreich. Sein ganzes Werk dient dem einen Ziele: *découvrir ce pays de France sur les routes de France.* Aber was er zu sagen hat, sagt er aus Anlass eines konkreten Einzelfalls. Programmatische Äusserungen über das Ganze der französischen Kultur und des französischen Geistes sind daher bei ihm selten Aber sie sind auch da. „Es besteht kein Zweifel, dass Frankreich zwei Berufe in der Welt hat und dass, wenn es manchmal ermüdet ist im Zeitlichen und selbst im Geistigen und vermindert, manchmal arm an Kräften, dies daher kommt, dass es doppelt treu ist, dass es zweimal treu ist, dass es zwei Aufgaben zu erfüllen hat, und zwei Treuen zu halten: seinen Beruf zur Christenheit und seinen Beruf zur Freiheit." „Wir wohnen unleugbar in dieser Zeit einer tiefen und gewaltsamen Wiedergeburt Frankreichs bei, einer tiefen Restauration, in dem sehr schönen Sinne dieses so unvorsichtig diskreditierten Wortes, einer tiefen und gewaltsamen Empörung und Wiederherstellung der Rasse. Was wir nun fragen, ist einfach dies: Wird man dieser ganzen Jugend dieselben alten Führer lassen? Wird man diesem grossen und schönen Überschwang diese

selbe geheimrätliche Bevormundung lassen?" „Die jungen Menschen, die gute Rasse, die gesunde französische Rasse begehrt nur zu bewundern, begehrt nur zu lieben, begehrt nur zu verehren." Péguy zeichnet den Franzosen seiner Zeit das Bild des heroischen glaubensstarken Frankreich der Gesta Dei per Francos, des heiligen Ludwig und der Kreuzzüge. In einem seiner Mysterien lässt er Gott so sprechen: „Der Glaube ist ein grosser Baum, eine Eiche, die im Herzen Frankreichs wurzelt . . . Volk, die Völker der Erde nennen dich leicht, weil du ein schnelles Volk bist. Die pharisäischen Völker nennen dich leicht, weil du ein schnellfertiges Volk bist. Du bist angekommen, ehe die andern aufgebrochen sind. Aber ich habe dich gewogen, spricht Gott, und ich habe dich nicht leicht befunden. O Volk, das die Kathedrale erfand, ich habe dich nicht leicht an Glauben gefunden. O Volk, das den Kreuzzug erfand, ich habe dich nicht leicht an Liebe gefunden. Und was die Hoffnung angeht, so spricht man besser nicht davon, nur für sie ist welche da."

Das Bild Frankreichs suchten auch zwei Péguy nahestehende lyrische Dichter in den *Cahiers de la Quinzaine* 1914 zu zeichnen: René Salomé in seinem Werk: *Notre Pays*, einer Sammlung von Lobgesängen im Ton der kirchlichen Litaneien, und François Porché. Die Gedichte von François Porché, die unter dem Titel „*Nous*" am 12. Juli 1914 in den *Cahiers de la Quinzaine* erschienen, schildern die französische Landschaft, die Provinz, die kleine Stadt, und „unser Paris". Das erste Gedicht wendet sich an den Fremden, der vernommen hat, Frankreich sei krank und verdorben:

Le bruit à l'étranger court que la France est folle,
Déchue. Encore quoi? Malade. Est-ce tout? Non.
Morte. Morte à jamais, la nation frivole!
Bien pis, pour entacher l'honneur de son doux nom:
„Ah! le vice, dit l'un, c'est ce qui l'a tuée!"
Et l'autre: „Enterrons-la, cette prostituée!"

Viens donc, et donne-moi ta main,
Ma chère âme étrangère,
Je te montrerai le chemin
De ma terre légère.

Viens, tout l'azur est avec nous,
Les herbes hautes sont fleuries,
Les grandes marguerites des prairies
Baisseront le genoux.

Vois comme ils ont des tailles fines,
Nos peupliers d'argent,
Comme le front de nos collines
A l'air intelligent!

Après la torpeur des longs rangs de vignes,
De petits bois nous font accueil,
Et partout des buissons entrecroisent leurs lignes
Où se repose l'œil.

Quelle nature est plus humaine,
Quelle belle a moins de dédain
Que la France où l'on se promène
Comme en un jardin?

. . . . . .

Folle, en effet, la France est folle,
Sa folie est l'esprit qu'elle a:
Toute chose est folle, qui vole,
Mais savoir voler, tout est là!

o o o

Überblickt man die hier mitgeteilten Äusserungen, so zeigt sich: die geistige Bewegung, die in Gide, Rolland, Claudel, Suarès, Péguy ihre Anreger und Führer hat, ist tiefgehend genug, um den französischen Geist an den Definitionen irre

werden zu lassen, die er bisher von sich selbst gegeben hat. Er sieht sich genötigt zu dem Versuch einer neuen Erforschung und Erfassung seines eigenen Wesens. Er ist sich einer neuen Fülle bewusst geworden, die seine geschichtlich überlieferten Formen sprengt. Im Gefühl seiner Kraft zerreisst er den Totenschein, den ihm die Diagnostiker der Dekadenz ausgestellt hatten. Zugleich kehrt er sich ab von den Nerven-Genüsslichkeiten der Verfallskunst. Er zerbricht die Tafeln der lateinischen Tradition und weckt die von ihr verdeckten in ihm angelegten Kräfte mit der Musik der germanischen und der slawischen Seele. Er erhebt Einspruch gegen das gewerbsmässige verantwortungslose Unternehmertum, das ihn in der Öffentlichkeit des Presse- und Theaterbetriebs, der Mode und der offiziellen Intelligenz vor Europa zu vertreten beanspruchte. Er weiss: das neue Frankreich ist das wirkliche, das ewige Frankreich.

Wird die Weltrevolution dieses Krieges den vielfältigen Samen verwehen, der in diesem neuen Frankreich keimte? Oder wird junges Wachstum sich durch alle Stürme durchretten und die Sache des französischen Geistes in ei er bis auf die Fundamente erschütterten Welt führen? Das ist die geistige Schicksalsfrage der französischen Zukunft. Und nicht nur die französische Zukunft wird davon abhängen. Es ist eine europäische Angelegenheit. Für den Wiederaufbau Europas kann es nicht gleichgültig sein, ob Geist und Glaube dies es neuen Frankreich daran beteiligt sind.

ANHANG

I.

BEMERKUNGEN ZU CHARLES-LOUIS PHILIPPE

Wenn wir unsere Gedanken fünfzehn Jahre zurückgehen lassen und uns fragen, welches Bild uns die literarische Bewegung Frankreichs damals bot, finden wir in unserer Erinnerung einen Eindruck von Anarchie und Ziellosigkeit. Der Symbolismus hatte sich ausgesungen, und wenn auch einige gegen eine solche Diagnose protestierten, so wirkten doch ihre theoretischen Wiederbelebungsversuche ebensowenig überzeugend wie jenes berühmt gewordene Telegramm, mit dem Paul Alexis anderthalb Jahrzehnte früher eine literarische Umfrage von Jules Huret beantwortet hatte: *Naturalisme pas mort, lettre suit.* Ein gemeinsamer künstlerischer Wille, ein gemeinsamer seelischer Rhythmus waren nicht zu erkennen. Die Schulen hatten sich aufgelöst. Eine geistige Jugend, die sich als Gemeinschaft erkannt hatte, gab es nicht — oder sie war noch nicht sichtbar. Da begannen 1909 die schmalen weissen Hefte der *Nouvelle Revue Française* zu erscheinen. Hier spürte man einen organischen Zusammenhang, ein noch vielfach tastendes Neues, das leichter zu empfinden als zu formulieren war. Man liess sich von der jungen Zeitschrift führen und wuchs in ein lebendiges Werden hinein. Sie schloss ihren Jahrgang mit einem Sonderheft über einen soeben verstorbenen jungen Dichter, dessen Name noch so gut wie unbekannt war. Er hiess Charles-Louis Philippe. André Gide begann seine unter dem frischen Eindruck des Verlustes nieder-

geschriebenen Gedenkblätter mit den Worten: *Cette fois celui qui disparaît, c'est un „vrai"!* Die neue geistige Bewegung des jungen Frankreich wurde zum erstenmal deutlicher sichtbar in der Huldigung am Grabe von Charles-Louis Philippe. In seinen paar Büchern zeigte sich das Gesicht einer Menschlichkeit, die in der französischen Literatur noch nicht erschienen war.

* * *

Diese Bücher überraschten nicht durch Manifestieren, Empörertum, Sensation oder Seltsamkeit, sondern durch Stille und Schlichtheit. Das war jedenfalls der erste Eindruck. Mit einer Einfachheit und einer Einfalt neuer Art wurde hier das Leben gesehen. Es ist, als kehrten wir von der Glut eines Delacroix, von der Phantastik eines Moreau, von der zitternden Buntheit der Pointillisten zu den wenigen lichten und reinen Farbtönen der frühen Florentiner zurück. Diese seltsame Einfachheit von Charles-Louis Philippe scheint unauflösbar und macht es zunächst schwer, etwas über ihn zu sagen. Sie wirkt darum so wunderbar, weil sie nicht das Ergebnis romantischer Flucht in Schäferwelten ist, sondern aus dem Lebensgehalt unserer Zeit, aus dem Weltstadtdasein des 20. Jahrhunderts aufsteigt. So ist es in Philippes erstem reifen Werk, in der bewegenden Geschichte von *Bubu de Montparnasse* (1901). Es ist ein banales Drama, das sich da abspielt, zwischen Berthe Méténier, dem Pariser Strassenmädchen, und den beiden Männern: dem schweren Jungen Bubu, der Berthe allabendlich aufs Trottoir schickt, und dem zarten Pierre Hardy, der in seltnen Abendstunden vom öden Zwang der Bureauarbeit, vom tristen Einerlei eines kleinen Angestelltendaseins in ihre weichen Arme flüchtet. Prostitution, Zuhälterwesen, Not, Gier, Verbrechen, Sehnsucht: nichts, was nicht Abend für Abend die Bogenlampen der äusseren Boulevards beleuchteten. Das neue Dichterische, das bei Philippe ergreift, liegt nicht im Stoff, sondern in der Beseelung. Hier werden nicht soziale Erhebungen angestellt, es wird nicht mit

Regisseurgebärde ein Film aus dem dunkelsten Paris abgekurbelt. Hier ist nicht die Distanz des Literaten, sondern die geheimnisvolle Allverbundenheit eines Dichters, dessen Worte von gelebtem Leben ganz gefüllt sind und der die ewigen Gesetze von Leid, Sehnsucht, Schicksal deutet, weil er aus dem Innersten des Menschentums spricht, wenn er von der kleinen Berthe und ihren Männern erzählt.

Das ist das Geheimnis dieses Buches und das Geheimnis seiner Einfachheit: es redet von Menschen, die ohne Geschichte, ohne Tradition, ohne Glaubenssätze leben, mitten im verwickelten Mechanismus einer überreifen Kultur. Sie werden vom Räderwerk ihres sozialen Apparates ergriffen und zerfleischt — das ist die einzige Form, in der sie an ihr teilhaben. Aus der Verflechtung der ehernen Notwendigkeiten der modernen Gesellschaft mit den ewigen Gesetzen von Trieb und Sehnsucht leuchten grosse, einfache Schicksalslinien auf. Einfach ist die Welt — alle wollen dasselbe: Genuss und Macht; alle begehren die Frau und das Geld. Aber die Reichen nehmen beides für sich. Sie stehlen den Armen die Freude und lassen ihnen die Not und die Arbeit. „Er wusste, dass wir Handarbeiter und Hunde sind und dass uns nichts gehört als die Not in einer Welt, wo die Not verflucht ist. Nach dem Unglück kommt immer wieder das Unglück, und man kann nichts tun als den Kopf senken und murren."

Das ist das Los der Menschen. Entgehen können ihm nur die Gerissenen. Die sehen verächtlich auf die armen Arbeiter herab, die sich abschuften. Sie kennen bequemere Mittel, um von den Reichen Tribut zu erheben. Bubu wird Zuhälter, „weil er in einer Gesellschaft voll Reicher lebte, die stark sind und die über die Berufe entscheiden. Sie wollen Frauen mit ihrem Geld. Es muss also wohl Zuhälter geben, um ihnen welche zu liefern". Freilich bedarf es der Entschlossenheit und der wissenden Erfahrung, um diesen Weg zu gehen. „Die Wissenschaft vom Bösen ist gut wie eine gute Frucht auf der trockenen Landstrasse und hilft uns marschieren, zwischen

Syphilis und Gefängnis, wie grosse Reisende ohne Heuchelei und ohne Furcht." Man geht seinen Weg stolz und sicher — man weiss, dass man Bubu de Montparnasse heisst und dass man ein Mann ist, der sich eine Frau nimmt und sie sich zieht, zuerst zum Genuss, dann zum Gewerbe. Und man weiss auch, dass der Weg einmal in der *Prison de la Santé* endet, oder im *Hôpital Broca* für die Frauen. Aber man nimmt die Gefahr ein für allemal als Risiko ins Leben auf — das ist das Abenteurergeheimnis, mit dem man sein Glück macht und die Frauen fängt.

So denkt Bubu von Montparnasse. So denken seine Freunde und ihre Frauen. Denn Bubu gehört einer Welt an, die durch feste soziale Konventionen und sittliche Bedingungen zusammengehalten wird, und in der die ungeschriebenen Gesetze um so unverbrüchlicher gelten, je mehr diese Welt als Ganzes sich der bürgerlichen Gesellschaft und ihren Gesetzen entgegenstellt. Man muss sehen, wie peinlich Bubu bei seiner Werbung um Berthe die Höflichkeitsformen befolgt, die unter seinesgleichen den guten Ton bedeuten. Und wenn er Berthe später schlägt, so tut er auch das nicht aus Bosheit, sondern weil es so in der Ordnung ist. Man muss die Frauen seine Macht spüren lassen. Auch Berthe weiss, dass das so zu sein hat: der Mann ist von der Natur gesetzter Herrscher und muss das auch zeigen; dafür ist er aber auch mächtig genug, um seine kleine Frau zu verteidigen, wenn Gefahr da ist. Und er hält zu einem auch in der Not. Bubu weiss: *on ne lâche pas une femme parce qu'elle a la vérole.*

So steht die Welt der Zuhälter mit dem ganzen Gewicht einer gesetzlich organisierten Wirklichkeit neben der Welt des Bürgers. Aber die seelische Tiefenperspektive des Buches kommt erst dadurch zustande, dass beide Welten durchquert werden von einer dritten, die kein Gesetz, sondern nur die Liebe kennt; die sich auf keine Gemeinschaft und keine Institutionen berufen kann; die heimatlos ist und doch über alles Irdische hinaus in kosmischer Fülle beheimatet. Aus

dieser dichterischen Seelenwelt kommt Pierre Hardy. Er schreitet durch die wirklichen Welten und nimmt an ihnen teil. Aber was er berührt, enthüllt ihm einen Sinn, der den anderen verborgen ist. In der Sphäre von Berthe und Bubu erfährt er Erfüllung, Not, Leid. Aber die Leiden, die man nicht versteht, geben sich ihm zu erkennen als *des frères éternels et meilleurs!* In seiner Liebe zu der kleinen Berthe und ihren Schwestern liegt die Huldigung vor dem Leiden. Er möchte sie erlösen: gut zu ihnen sein und ihnen ein wenig Glück schenken. Sie sind Gottes Geschöpfe, und Gott hat sie dem Manne zur Freude geschenkt. So vereinigt Pierre einen erotischen Eudämonismus mit einem Ethos brüderlicher Güte und weiht ihn durch religiöse Sanktion. Die Liebe wird mit der naiven Unschuld der kindlichen Menschen und Zeitalter als eine Stufe heiliger Weltordnung empfunden, eine Stufe auf dem Vollendungsweg der Seele. Die evangelienhafte Schlichtheit einer russischen Christlichkeit leuchtet auf in einer französischen Wirklichkeitsdichtung, die auf Flauberts und Zolas Schultern steht. Von Bubu de Montparnasse weist eine innere Beziehung hinüber zu der franziskanischen Güte der Verse von Francis Jammes.

* * *

Es war die schöpferische Tat von Charles-Louis Philippe, dass er in den Pariser Alltag von 1900 Menschen hineinstellte, die allein aus der Tiefe ihres Herzens wussten, dass Güte, Demut, Frömmigkeit die Schlüssel zu der eigentlichen Wirklichkeit sind. Allein aus der Tiefe ihres Herzens: nicht aus den Büchern und nicht aus dem Religionsunterricht. Aus den ewigen Quellen der Seele, aus dem mystischen Grunde des Bewusstseins entsprangen hier neu die zeitlosen Wahrheiten. Es war überraschend, sie aufsteigen zu sehen in einer Welt von Zuhältern und Dirnen, von Materialismus und Daseinskampf: aus einer Zola-Welt. Aber gerade das war das Ergreifende — und gerade so *musste* es sein. War nicht das Evan-

gelium selbst den Sündern und Zöllnern verkündet worden, und hatte nicht Jesus die Ehebrecherin gegen die Eiferer der Moral in Schutz genommen? Diese Bewegung der erlösenden Liebe zu den Niedrigsten und Sündigsten, „den Juden ein Ärgernis und den Griechen eine Torheit", den Moralpharisäern des offiziellen Kirchentums ein Greuel — dieses, im sachlichen und im geschichtlichen Sinn, „ur-christliche" Motiv hatte in Philippes Büchern einen neuen Ausdruck gefunden. Und dass es hier aus einem von aller Theologie und Tradition unberührten Menschentum aufstieg — das gab ihm seine Macht über die Seelen der Menschen.

Es war der tiefste Gehalt von Charles-Louis Philippe; die Frucht langer Jahre der Einsamkeit, der Entbehrung, der Seelenkämpfe und der Verflochtenheit seines Schicksals mit anderen Schicksalen. In der langen Reihe der Jugendbriefe an Henri Vandeputte (1911 veröffentlicht) erschliesst sich dieses ganze Werden, und man sieht, dass literarische Einflüsse — auch der Dostojewskis — nur einen sehr geringen Anteil daran hatten. „Der Künstler", heisst es einmal, „ist ein guter Arbeiter, der auf sich horcht und in seinem Winkel mit einfältiger Seele das niederschreibt, was er hört." Aus dem Stoff seines Lebens hat Philippe seine Bücher gebaut, und man mag in seinen Briefen die Geschichte von Berthe Méténier und von Marie Donadieu nachlesen — er hat sie erlebt, ehe er sie schrieb.

* * *

Marie Donadieu (1904) stellt wieder ein Mädchen zwischen zwei Männer. Raphael Crouzat hat Marie in Lyon kennen gelernt. Er nimmt sie mit nach Paris, macht sie mit seinem Freund Jean Bousset bekannt, überlässt sie seinem Schutz während einer Reise, kommt zurück, als Jean schreibt, Marie habe nun ihm ihre Liebe geschenkt, und nimmt sie wieder an sich. Jean meint die Trennung nicht verwinden zu können, aber sein tieferes Selbst weiss die Trennung als Befreiung, und als

Marie zurückkehrt und sich ihm wieder anbietet, weist er sie von sich. Dieser Jean Bousset, nicht die hysterische kleine Marie, ist die Gestalt, um derentwillen das Buch geschrieben ist. Jean Bousset — das ist Pierre Hardy, aber reifer, tiefer: aus dem idyllischen Einklang von Liebe und Allgefühl hinausgetreten in die Sphäre der tragischen Spannung zwischen den Lebenswerten und den geistigen Werten, zerrissen von dem Kampfe der Frauenliebe mit der alle Schranken durchbrechenden ekstatischen Hingabe an das Göttliche, das sich ihm im grenzenlosen All offenbart oder in einem Bekenntnis Pascalscher Mystik. Es ist dieselbe Spannung, die Claudels Mesa in der „Mittagswende" durchficht — nur dass bei Jean Bousset alles weicher, gelöster, harmonischer bleibt, auch im Konflikt; dass dem Pathos seiner Passion der jah aufzuckende Rhythmus fehlt.

In allem, was er lebt und tut, ist Jean getragen von einem Bewusstsein mystischer Gemeinschaft, die Menschen, Natur und Gott verbindet. Darum wird ihm alles Leben zum Wunder. Da sind Rosen. „Die schönste war eine Teerose. Sie öffnete sich vor meinen Augen; in ihrem Herzen liefen unsagbare Wege der Güte, und ich fühlte sogleich, wie ich für sie reif wurde. Ich begriff, wie das Leben gemacht ist, und dass Gott, die Gärten, die Erde, die Säfte und die Liebe, alles das allein durch seine Kraft aufstieg und eine Rose bildete, wie wenn auf einem Platz tausend Menschen zusammenkämen, um sich zu umarmen. Alle Wege sind frei, mich füllt ich weiss nicht was, ich habe mich über die Rose geneigt, ich habe Gottes Kreatur in ihrer Gebärde gesehen, ich vergehe in einer Harmonie — so stark, dass ich nicht fürchte, mein Herz könnte brechen." „Kennst du das, was man die Tiefen nennt? Nein, ich fürchte die Tiefen nicht mehr. Dort herrscht jetzt der Friede, und von einem Punkt zum andern spannt sich da etwas wie eine Dichtigkeit, etwas wie Ruhe und Allverstehen, und hält mich im Gleichgewicht. Wenn ich in mich hinabsteige, fühle ich mich umgeben von einer unbe-

kannten Wärme und meine Seele ist ernst, wie wenn am Festtag der Familie der Vater inmitten der Seinen ist."

Sätze wie diese veranschaulichen die All-Einheits-Mystik des Dichters. Sie zeigen noch etwas anderes: das was ich der Deutlichkeit halber die kollektivistische Eigenart seiner Selbsterfassung nennen möchte. In diesen Zuständen einer mystisch ausgeweiteten Seelenlage erfasst Charles-Louis Philippe sein Ich als ein Kollektivum und drückt es in Bildern menschlicher Gemeinschaft aus. Sowie das Ich über das Alltagsbewusstsein hinausschreitet, erfährt es einen Zuwachs an Fülle, der die Enge der singulären Individualität durchbricht und der nun bei dem modernen Dichter nicht mit theologischen, sondern mit soziologischen Formeln gedeutet wird. Nur durch Vergleiche mit menschlichen Gesellungsformen kann die neue Persönlichkeitsfülle beschrieben werden. Das „Ich" wird zum „Wir". Die Liebesweite der mystisch verinnerlichten Einzelseele entlehnt ihre Ausdrucksmöglichkeiten bei den Sympathiesystemen, die wie elektrische Stromkreise menschliche Verbände zusammenschliessen: „wie wenn auf einem Platz tausend Menschen zusammenkämen, um sich zu umarmen"; — „wie wenn am Festtag der Vater inmitten der Seinen ist". „Von jener Nacht bleibt mir der Eindruck, dass eine ganze Rasse in mir jung war: ich führe sie wie ein Hirt." Die Beglückung der Liebe schenkt Jean Bousset das Erlebnis eines Tages, „wo mein Blut aus meinem Herzen brach wie ein neues Volk". Marie zu Jean: „Ich bin nicht sehr kompliziert, ich bin ein kleines Dorf, das dich nicht stören wird, aber ich bin ein ganzes Dorf."

Mit dieser Mystik der kollektivistischen Selbsterfassung hat Philippe eine neue Möglichkeit für das Erleben der Grossstadt gewonnen. Ein religiöses Verbundenheitsgefühl steigt für ihn auf aus den Sonntagen der grossen Städte, „die die Sonne mit Gärten, mit Militärmusik, mit weissen Kleidern verknüpft und wo Strahlen ein ferienstilles Herz durchziehen wie eine der Flammen Gottes". Aus der Vision von Paris:

„ein Ort, den Kreaturen bandenweise durchzogen, wo der schwache Schrei der Brüste sich in so grosser Zahl vervielfältigte, wo die Stimme jeder Leidenschaft eine solche Antwort empfing, dass all das aufstieg, alles beherrschte, mit den Wolken flutete und von da oben herunterzustürzen schien wie aus dem Mund eines Elements".

Durchbrechung der begrenzten Individualität, Zusammenschiessen der getrennten Seelenatome, Ausdehnung und Vervielfältigung des Ich — das ist der Grundtrieb des Menschen bei Charles-Louis Philippe: auch in der Liebe. Sie geht nicht auf Einbeziehung des fremden Ich in das eigene Ich. „Ich weiss, dass nicht du, Raphael, es bist, den Marie liebt; dass nicht du, Marie, es bist, die Raphael liebt, sondern ihr liebt irgendeinen Teil von euch selbst, den besten und den tiefsten, der sich vom einen im andern spiegelt und in ihm sein Bild vervielfältigt: *car l'amour est l'étendue et la multiplication.*"

Die erotische Liebe ist darum nur ein symbolhafter Ausdruck für den Ausdehnungsdrang der Seele. Sie ist ein Fenster, durch das die Seele die Welt schaut. Wird sie aber Fessel, wird sie zur Mauer, die das Wunder des Alls verdeckt — dann ist sie böse. Darum muss Jean sich von Marie lösen. Und in dem Augenblick, wo er sie zurückstösst, wo er gesiegt und seine Freiheit erkämpft hat, da durchschauert es ihn: der böse Engel geht durch sein Rückenmark und fährt pfeifend zum Genick heraus.

o o o

In der Huldigung für den toten Dichter von Bubu de Montparnasse und Marie Donadieu erfasste sich — ich sagte es — zum erstenmal das neue geistige Frankreich in seiner seelischen Gemeinsamkeit. Philippe selbst wusste früh, dass er an der Wende zweier Zeitalter des französischen Geistes stand. Als Dreiundzwanzigjähriger hatte er an Henri Vandeputte geschrieben: „Anatole France ist wundervoll, er weiss alles, er drückt alles aus, ja er ist ein Gelehrter: deswegen gehört

er zu einer Rasse von Schriftstellern, die zu Ende geht, damit beschliesst er die Literatur des 19. Jahrhunderts. Jetzt tun Barbaren not. Es tut not, sehr nahe bei Gott gelebt zu haben, ohne ihn in den Büchern studiert zu haben. Es tut not, dass man eine Vision des natürlichen Lebens habe, dass man Kraft habe, Wut sogar. Die Zeit der Milde und des Dilettantismus ist vorbei. Jetzt beginnt die Zeit der Passion. Ich weiss nicht, ob wir beide grosse Schriftsteller sein werden, aber was ich wohl weiss, ist, dass wir dem Geschlecht angehören, das jetzt geboren werden wird, dass wir wenigstens einer von den sehr zahlreichen Propheten sein werden, die kurz vor seinem Kommen Christus ankündigten und schon nach seiner Lehre predigten" (18. Dezember 1897). Auch Jean Bousset lebt in diesem heroischen Pathos des Übergangs, des Aufbruchs. „Ich habe gelesen, dass Attila aus hölzernen Gefässen ass und dass er den Offizieren seiner Umgebung die goldenen Beutestücke überliess, und ich habe verstanden, dass man von der Welt nur die Grösse und das Wesenhafte fordern soll. In jenen alten Zeiten war man ein Krieger. Heute ist die Zeit des Lebens angebrochen. Ich habe die Bande, die mich hielten, zerrissen. Es ist die Zeit der Hingabe und der neuen Grundlegung."

Symbolisch prägt sich Philippes Bewusstsein von seiner Sendung für ein neues geistiges Zeitalter seines Volkes aus in einem Brief an Maurice Barrès, der unter den Heutigen die eindrucksvollste Verkörperung des alten Frankreich ist. Philippe dankt für die *Amitiés françaises*, dieses Buch, das mit der Suggestionskraft raffinierter Künstlernerven das im Revanchegedanken gipfelnde Programm des französischen Nationalismus predigt. „Lieber und grosser Freund," schreibt Philippe, „was soll ich Ihnen sagen? Meine Grossmutter war Bettlerin, mein Vater, der ein sehr stolzes Kind war, hat gebettelt, als er noch zu jung war, um sein Brot zu verdienen. Ich gehöre einer Generation an, die noch nicht durch Bücher hindurchgegangen ist; deswegen kommt es mich so schwer

an, von dem Ihrigen zu sprechen ... Damit Sie meine Worte ganz nachfühlen, muss ich Sie ein wenig aus Ihrer Umgebung loslösen und Sie daran erinnern, dass in mir gebieterischere Wahrheiten wohnen, als die es sind, die Sie die „französischen Wahrheiten" nennen. Sie trennen die Nationalitäten, und so differenzieren Sie die Welt; ich trenne die Klassen ... Wie glücklich Sie sein müssen, sich gefunden zu haben! Zwischen Ihrem Vater, Ihrer Frau und Ihrem Sohn sehen Sie sich in ganzer Figur wie zwischen drei Spiegeln. Und wie ich diese bürgerliche Klasse beneide, die in Ihnen ein solches Gleichgewicht abgestimmt hat, dass Sie einem jener Tempel mit quadratischer Basis gleichen, die man zu Ehren eines einzigen Gottes errichtete, und die daran denken lassen, wie einfach die Natur in ihren Gesetzen ist ... Wir sind von Mauern umschlossen gewesen wie die Armen, und manchmal, wenn das Leben zu uns eintrat, trug es einen Stock. Das einzige Hilfsmittel, das uns blieb, war, uns gegenseitig zu lieben ... Ich glaube, in Frankreich der erste Sohn einer Rasse von Armen zu sein, der in die Literatur gegangen ist. Dunkle Probleme, die für Ihresgleichen nicht einmal existieren, umgeben mich und drängen sich auf ..." (11. November 1903).

Im August 1909 brachte die *Nouvelle Revue Française* einen bekenntnishaften Aufsatz des damals noch fast ganz unbekannten Jules Romains über „Die neue Generation und ihre Einheit". Romains erzählte von ein paar jungen Dichtern, mit denen er sich durch eine gemeinsame Schau des Lebens und einen gemeinsamen künstlerischen Willen verbunden wusste: René Arcos, Max Jacob, Georges Chennevière, Georges Duhamel, Charles Vildrac, Guillaume Apollinaire, Théo Varlet, Alexandre Mercereau, Luc Durtain. „Die Schriftsteller, von denen ich spreche, lieben das Wirkliche in seiner Tiefenerstreckung (*aiment le réel en profondeur*). Die sinnlichen Erscheinungsformen sind nur für die abstrakte Erkenntnis eine unübersteigbare Mauer. Eine Seele, der die Gabe und die Bewegtheit verliehen ist, zerreisst diesen Schleier ohne Anstrengung.

Der Einbruch der Seele in das Innere der Wirklichkeit datiert nicht erst von diesem Jahrhundert. Die grössten Dichter aller Zeiten haben ihn vollzogen; vorgestern Goethe, Hugo, Whitman; gestern Arthur Rimbaud. Und die besten unserer älteren Brüder bestätigen diese Lehre: Verhaeren, Claudel, Gide, Charles-Louis Philippe."

So legte der Wortführer der jüngsten Generation des neuen Frankreich seine Hand in die von Charles-Louis-Philippe.

1921

2.

ANDRÉ GIDE NACH DEM KRIEGE

a.

Zum Erscheinen der „*Morceaux Choisis*"

André Gide hat den Erfolg nie umworben. Er hat von jeher alle Pariser Methoden des Sich-zur-Geltung-bringens verschmäht. Er hat der Kritik nicht geschmeichelt und sich der Presse nicht empfohlen. Die ersten Auflagen seiner Bücher, die heute mit hohen Preisen bezahlt werden, haben Jahre gebraucht, um vergriffen zu werden. Dass von „*La Porte étroite*" (1910) — zum nicht geringen Erstaunen des Verlegers — schnell hintereinander ein paar Auflagen nötig wurden, lag nur an einer Besprechung der „Times", die dem Buch viele Bewunderer in England verschaffte. Wie ja überhaupt Gides Kunst von Anfang an ausserhalb Frankreichs Verständnis und Sympathie fand. Vor allem auch in Deutschland, wo Franz Blei, Rainer Maria Rilke, Felix Paul Greve ihr durch Verdeutschungen neue Freunde zuführten. Dem breiten literarischen Publikum ist Gide freilich jahrzehntelang ein Unbekannter geblieben. Die offizielle Kritik ignorierte ihn oder tat ihn mit Schlagwörtern ab.

Er liess in der Stille sein Werk reifen. Er arbeitete und schwieg. Er schwieg — *incredibile dictu!* — während des

ganzen Krieges. Vom August 1914 bis zum Juni 1919 hat Gide nichts drucken lassen, ausser einer Vorrede zu den „*Fleurs du Mal*". Man ahnt, dass dieses Schweigen, das sich so nachdrücklich von dem disharmonischen Geräusch der europäischen Kriegsliteratur abhebt, in einem sittlichen Taktgefühl wurzelte. Gide fühlte sich solidarisch mit seiner Nation, die in ungeheurer Kraftanstrengung um ihr Dasein kämpfte. In den Phrasenchor der Kriegsliteratur konnte er nicht einstimmen. Aber der in ihm lebendige soziale Instinkt des französischen Geistes verbot ihm auch, durch den Individualismus eines sehr persönlichen und aller Reglementierung spottenden Denkens die geistige Einheitsfront zu zersetzen. Darum wahrte er das Schweigen. Und diese Haltung erleichtert es gerade uns Deutschen, uns seinem Werk wieder zuzuwenden. Denn er hat nie in die gehässigen Verleumdungen eingestimmt, durch welche die meisten seiner schreibenden Landsleute sich erniedrigt und für uns erledigt haben.

Man darf sagen, dass Gide heute in der geistigen Elite Europas eine Schätzung geniesst, wie sie nur wenigen zuteil wird. Wenn der laute Erfolg und die Sensation des Marktes ihn bisher gemieden haben, so liegt das nicht nur an der Zurückhaltung, die er dem literarischen Getriebe gegenüber gewahrt hat, sondern vielleicht noch mehr an dem Wesen seiner Kunst. Er ist kein leichter Autor. Er lässt sich nicht rubrizieren. Sein Denken verläuft in vielfachen Windungen und überraschenden Kurven. Er verwirrt die feststehenden Einteilungen und Massstäbe. Er ist unbequem und schwer übersehbar. In keinem seiner Bücher hat man ihn ganz. Jedes gibt nur eine Seite von ihm wieder. Nur aus der Zusammenschau seines ganzen Werkes treten die bestimmenden Züge seiner Persönlichkeit hervor. Und dieses Werk ist zerstreut in vielen Bänden, die zum Teil vergriffen und unzugänglich sind.

Um so mehr ist es zu begrüssen, dass Gide sich entschlossen hat, einen Auswahlband vorzulegen, in dem er das zusammenfügt, was ihm selbst als das Bezeichnendste von seinem

bisherigen Schaffen erscheint. Die in den „*Morceaux Choisis*"* vereinigten Seiten werden auch die Kenner seiner Kunst überraschen. Sie bringen neben Bekanntem vieles, was bisher nur in — oft entlegenen — Zeitschriften zugänglich war, dazu unveröffentlichte Fragmente von ausserordentlichem Glanz der Diktion. Sie stellen die vom Künstler selbst getroffene Sichtung und Ordnung seiner Produktion dar, die nun schon drei Jahrzehnte eines organischen Wachstums umfasst.

Die „*Morceaux Choisis*" tragen das Motto „*les extrémes me touchent*" — charakteristsch für den Stil eines Künstlers, der es liebt, vielfältige Bezüge zu verschränken. Immer haben ihn die äussersten Schwingungsausschläge des Gefühls angezogen, haben ihn die Extreme des Seelischen berührt. Aber eben dadurch hat er sich die Missbilligung aller Parteien, Schulen und Cliquen zugezogen. Weil er sich nicht festlegen liess, schalt man ihn disziplinlos. Weil er sich in keinem Dogma abschloss, nannte man ihn haltlos und zersetzend. Weil er es keiner Partei recht gemacht hat, greifen ihn heute die Fanatiker aller Parteien an. Nationalisten, Sozialisten, Katholiken nehmen ihn aufs Korn. Und so kann er in zwiefachem Sinn sagen, dass die Extreme ihn berühren.

Gide hat in einem seiner frühen Bücher den tiefsten Trieb seines Wesens in der Formel ausgedrückt: „Das Höchstmass von Menschentum in sich aufnehmen (*assumer le plus possible d'humanité*)". Das grenzenlos Schweifende und dürstend Unersättliche, das stete Glühen und bebende Weiterdrängen: das war die Erregung, um derentwillen man seine Bücher liebte. Sie haben alle dasselbe Thema: Aufbruch und Ausbruch. Sie gestalten alle den heftigen Drang des Ausbrechens aus der Gewohnheit, der Sicherheit, dem Besitz, dem Gesetz, der Moral. Es sind Dokumente des ewigen Wandertriebs einer Seele, die von immer neuen Fernen verlockt wird. Sie blicken suchend in neue Länder und in einen neuen Tag. In ihrem

* Paris 1921. Im Verlage der *Nouvelle Revue Française*.

geheimsten Rhythmus ahnt man den stürmischen Schlag eines revolutionären Herzens.

Freilich ist er nur einem feinen Ohr vernehmbar. Denn Gides Kunst fordert von sich und verwirklicht die gehaltenste Zucht. In ihr ist nichts Unbeherrschtes. Jede Erregung ist zur Form gebändigt, aller Schrei ist Klang geworden. Nirgends ein Sichgehenlassen, ein Hinausschleudern seelischen Rohstoffs. Diese Kunst ist ein Triumph des bewussten Formwillens. Sie lässt sich nicht vom Gefühl fortreissen, sondern nimmt es als Rohstoff, dem der Geist sein Gesetz aufprägt. Alle Unrast des Herzens ist reine Eurhythmie geworden. Selten empfangt der Geist solche Genugtuung. Meist spricht sich heftige innere Bewegung in tobendem Stammeln aus, und beherrschte Form birgt seelische Armut. Aber Meisterschaft ist nur da, wo der widerstrebende Gehalt dem künstlerischen Gesetz untertan wird, und wo wir durch die gebändigte Form hindurch noch die bebende Bewegtheit des Seelischen spüren. Oder wie Gide es ausspricht: „*L'œuvre classique ne sera forte et belle qu'en raison de son romantisme dompté*".*

Der Begriff des Klassischen wird von Gide immer wieder umkreist. Für ihn wie für Nietzsche ist der Klassizismus nicht eine ästhetische, sondern eine moralische Angelegenheit. Er ist die Ausdrucksform der adligen Seelen. „*C'est l'art d'exprimer le plus en disant le moins. C'est un art de pudeur et de modestie. Chacun de nos classiques est plus ému qu'il ne laisse paraître d'abord.*" Klassizismus, wie Gide ihn auffasst, ist Askese: Verzicht auf alle Selbstgefälligkeit des Persönlichen; Läuterung der Individualität; Formwerdung der Seele. Gides Empfänglichkeit für alle Lebensäusserungen des Geistes ist zu gross, als dass er nur klassische Kunst gelten liesse. Verehrt er nicht in Dostojewski eine der tiefsten Offenbarungen der Kunst? Aber er fügt sich dem lebendigen Gesetz des franzö-

* Es ist derselbe Kunstwille wie in der neuen Wendung des Kubismus zu Ingres. Braque empfiehlt, wie Westheim mitteilt, ganz klassizistisch „*la règle qui corrige l'émotion.*"

sischen Geistes ein, und wie Nietzsche weiss er, dass nur in Frankreich der Begriff des Klassizismus einen wirklichen Sinn hat. Wenn es jemand vermag, für den europäischen Geist heute die französische Klassik wieder lebendig zu machen, so wird es Gide sein. Er ringt mit menschlichen Problemen, die uns alle angehen; er löst sie durch eine Methode sittlich-künstlerischer Selbstgestaltung, die er als die des Klassizismus deutet. Und eben dadurch vermittelt uns die Einsicht in seine Problemstellung ein neues Verständnis der Kräfte, die im französischen 17. Jahrhundert wirksam waren. Durch Gide gesehen, wird Racine uns neu und überraschend. Racine hat aus den aufrührerischen Gewalten dunkler Leidenschaft klare Harmonien komponiert. Gide treibt seine schweifenden Begierden und sein Empörertum durch die sieben Feuer einer künstlerischen Alchemie, bis die Elemente verwandelt und gereinigt im silbernen Glanz klassischer Gebilde erstrahlen.

Gides Klassizismus ist persönliche Synthese der Vielfalt seiner Wesenselemente. Und das sind nicht nur die Spannungen der eigenen Seele, sondern auch die Gegensätze der geschichtlichen Kräfte, durch die er blutsmässig bestimmt ist. Nordisches und Südliches sind in ihm gemischt. Seine väterliche Familie stammt aus dem Languedoc, die mütterliche aus der Normandie. In einem autobiographischen Fragment, das die „*Morceaux Choisis*" mitteilen, deutet Gide an, wie er die widersprechenden Einflüsse dieser beiden so charakteristisch verschiedenen Landschaften und Kultursphären in sich verschränkt fühlt. Was ihn zum künstlerischen Schaffen getrieben hat, war die Notwendigkeit, diese entgegengesetzten Stimmen zum Einklang zu führen. „Ohne Zweifel sind nur diejenigen zu machtvollen Bejahungen fähig, welche der Impuls ihrer Erblichkeit in einer einzigen Richtung treibt. Im Gegensatz dazu rekrutieren sich, wie ich glaube, die Schiedsrichter und Künstler aus den Kreuzungsprodukten, in denen gegensätzliche Forderungen gleichzeitig existieren und sich entwickeln, indem sie sich neutralisieren." Schlichtung seelischen Wider-

streites, Ausgleich divergierender Kräfte, Herrschaft des Universalen über das Besondere: das sind die Funktionen, die der Kunst aus solchen seelischen Voraussetzungen erwachsen. Es sind die Wesenszüge des klassischen Geistes.

Die nordsüdliche Spannung der Erblichkeit kreuzt sich bei Gide mit dem noch tiefergreifenden Gegensatz zwischen der älteren und der jüngeren Form des westlichen Christentums. Gides Vater war Protestant, die Mutter Katholikin. Der puritanische Calvinismus der väterlichen Tradition war die Atmosphäre des Hauses und bestimmte den Geist der Erziehung. Dieser ererbte Protestantismus prägt sich stark aus in Gides literarischer Persönlichkeit. Von ihm hat Gide das grübelnde Forschen in der Bibel, die Auflehnung gegen die Satzung der Autorität, das innere Ringen mit Gewissensentscheidungen. Der protestantische Ernst des Suchens nach einer persönlichen sittlichen Überzeugung trifft bei ihm zusammen mit dem Psychologismus des französischen klassischen Geistes und gibt seinen moralischen Analysen das innere Gewicht und seiner Moralkritik die echte Tiefe. Die religiöse Erziehung hat den sittlichen Sinn in ihm geweckt und feinfühlig gemacht, aber ihn zugleich mit einer Gesetzes-Ethik abgefunden. Aber eben dem geschärften sittlichen Empfinden wird eine nach allgemeinen Regeln urteilende Moral unerträglich. Gerade aus lebendigem ethischen Werten heraus muss Gide die überkommene Ethik ablehnen: nicht etwa, um sich der Willkür zu überantworten, sondern um das verborgene „individuelle Gesetz" (der Begriff Simmels trifft Gides Denken am genauesten) des Sittlichen aufzufinden, das jedem in nur für ihn gültiger, aber auch verbindlicher Gestalt aufgegeben ist. Er muss die starren Konventionen der offiziellen Moral beiseiteräumen, um die neue Lebensregel zu finden, mit der er den ihm vorgezeichneten ethischen Wert — „sein" Gutes (Scheler) — verwirklichen kann. Diese Regel lautet: *agir selon la plus grande sincérité*. Es zeigt sich, dass das Leben nach dieser Maxime die stetigste Anspannung des Willens und den klar-

sten Blick erfordert. „*Jamais je ne m'apparus plus moral qu'en ce temps où j'avais décidé de ne plus l'être, je veux dire: de ne l'être plus qu'à ma façon.*" Pflicht wird jetzt, alles abzulegen, was nicht aus dem innersten Zentrum der Persönlichkeit emporquillt: alle vertrauten, ererbten Gedanken, Anschauungen, Fühlweisen. Diese Selbstentäusserung vom sittlichen Besitz der Väter erscheint als Vorbedingung für das reine Herausstellen des eigenen Gehaltes, der schliesslich, von allen Hüllen befreit, sich nur mehr darbietet als „*une volonté aimante*". Es ist ein gefährlicher Weg, den Gide hier vorzeichnet. Wir denken an Thomas Manns Worte: „Was eigentlich das Sittliche, was das Moralische sei — Reinheit und Selbstbewahrung oder Hingabe, das heisst Hingabe an die Sünde, an das Schädliche und Verzehrende, ist ein Problem, das mich früh beschäftigte. Grosse Moralisten waren meistens auch grosse Sünder . . . Das Gebiet des Sittlichen ist weit, es umfasst auch das Unsittliche." „*Et je sais bien,*" sagt eine von Gides Gestalten, „*que cet excès de renoncement, ce reniement de la vertu par amour de la vertu même, ne paraîtra qu'un sophisme abominable à l'âme pieuse qui me lira. Paradoxe ou sophisme qui dès lors inclina ma vie, si le diable me le dicta, c'est ce que j'examinerai par la suite . . .*" Der moralische Individualismus führt hier auf steilen Pfaden in eine Einsamkeit, wo Abgründe gähnen.

Aber dem hält die Wage der harmonische Humanismus, den Gide ja auch als Blutserbe besitzt. Und zu dem bis zur Paradoxie gesteigerten moralischen Autonomismus tritt ausgleichend ein Ideal antikischer serenitas. „*Les Grecs qui nous ont laissé de l'humanité, non par le peuple de leurs statues seulement, mais par eux-mêmes, une image si belle, reconnaissaient autant de dieux que d'instincts, et le problème pour eux était de maintenir l'Olympe intime en équilibre, non d'asservir et de réduire aucun des dieux.*" Problematisch gespannt zwischen Puritanismus und Paganismus wölbt sich Gides ethisches Denken über den Gegensätzen, die seit der Renaissance den europäischen

Geist mit sich selbst uneins machen. Gegenüber jener Sinnenfeindschaft, die, aus der Spätantike übernommen, in der Geschichte des Christentums eine so bestimmende Macht gewonnen hat, gegenüber der Verketzerung des Glückes und der Lust, mit der philosophischer Rigorismus das Leben verdunkelt hat, erhebt sich in Gides Künstlertum ein hellklingender Hymnus auf das Leben. Er feiert das Dasein als Gestaltwerdung der Freude. Er reinigt die Natur von den Verleumdungen scheelblickender Neider und Finsterlinge. Er wird zum Künder eines Eudämonismus, in dem sich Daseinsjubel mit religiöser Ergriffenheit vermählt. „*Que l'homme est né pour le bonheur, certes toute la nature l'enseigne. C'est l'effort vers la volupté qui fait germer la plante, emplit de miel la ruche et le cœur de l'homme de bonté.*" Etwas von der Weihe antiker Hymnik, von Lucrez und vom Pervigilium Veneris liegt über solchen Seiten. Das Glück des Seins und die schöpferische Liebe werden als Mächte der Güte und der Sittigung empfunden. Die Menschen haben in verblendetem Unverstand das Leben arm und eng gemacht. Es könnte so viel schöner sein, als sie zugeben wollen. Nicht in der Vernunft, sondern in der Liebe liegt die Weisheit. Mit liebender Aufgeschlossenheit beugt sich Gide über den Reichtum des Daseins, mit zärtlicher Pflege möchte er den verkrüppelten, wundenübersäten Leib der Menschheit heilen. Er möchte ihm die drückenden Verbände abnehmen und ihn nackt der Sonne aussetzen. Hier ist der Ort, wo der viel beanstandete Individualismus von Gide in naturhafter Entfaltung zu den Fragen des Gemeinschaftslebens gedrängt wird. Man ahnt in dem Immoralisten den Emanzipator, in dem Selbstanalytiker den sozialen Umstürzler. Dieser Klassizismus ist mit Zukunftsenergie geladen. „*Il faut être sans loi pour écouter la loi nouvelle.*"

Ist das moralischer Anarchismus? Wer tiefer in die neuen Fragmente eindringt, mit denen uns die „*Morceaux Choisis*" bekannt machen, wird sich in eine leidenschaftliche Bewegung, in ein erschütterndes Ringen hineingezogen finden. Es sind

explosive Gewalten in diesen schimmernden Sätzen gebunden. Der aus Marmor gemeisselte Dialog bebt von inneren Spannungen. Manche Seiten verherrlichen antikisch-nackt und antikisch-fromm die freie Schönheit beseelter Sinnlichkeit. Heidnische Lebenserhöhung feiert ihre Feste. War Gides Moralkritik nur ein verschlungener Weg zur Rückeroberung jener berauschten Schönheits- und Erdenliebe, die wir der Renaissance zuschreiben? Zur Wiederaufrichtung der olympischen Altäre? Es gibt in der Geschichte nie ein reines Zurück. Und in Gide sind die christlichen Seelenmächte zu wirksam, um ihn in einem neuen Hellenismus versanden zu lassen. Die Erfahrungen mystischer Jahrhunderte kann er nicht von sich abtun. Dieser Heide hat die Heilsfrage des Evangeliums gehört. Wollte er sich taub machen, er könnte sie nicht zum Schweigen bringen. Wohl sucht er das Evangelium zu reinigen von allen Deutungen der Kirchen und Schulen. Er entdeckt, dass ihm der finstere Geist der Weltverleugnung fern ist; dass seine Sittenlehre nicht aus Verboten besteht; noch mehr, dass es Freude gebietet und Erfüllung aller Freude verheisst. Und doch . . . Und doch weckt es in der Seele eine innerste Bewegung, die nicht mehr auf das Glück gerichtet ist, und die es unmöglich macht, sich liebend und begehrend an die Erdendinge zu verlieren. Nachdem er alle Bürden der Tradition abgeworfen, sich aller von aussen kommenden Verfälschungen seines Wertfühlens entledigt, und frei und unbeschwert den Weg reiner Selbstverwirklichung beschritten hat, trifft Gide auf diesem Wege wieder mit einer Erfahrung der Seele zusammen, die dem Sinn des Evangeliums gleichgerichtet ist. „. . . *il s'agit de contempler Dieu du regard le plus clair possible et j'éprouve que chaque objet de cette terre que je convoite, se fait opaque, par cela même que je le convoite, et que, dans cet instant que je le convoite, le monde entier perd sa transparence, ou que mon regard perd sa clarté, de sorte que Dieu cesse d'être sensible à mon âme et qu'abandonnant le Créateur pour la créature, mon âme*

cesse de vivre dans l'éternité et perd possession du royaume de Dieu."

Vielleicht lösen sich die Widersprüche in Gides Denken angesichts dieser Worte. Die Einheit seines Weges ist beschlossen in der Lichtsuche. Von dem Grau des Puritanismus wendet er sich zu den bunten Farben des leuchtenden Lebens. Aber dies bunte Leuchten selbst wird schattende, erdige Trübe, gemessen an dem reineren Licht des Göttlichen. Der weisse Strahl der Gottesliebe allein kann dem Lichtsucher das letzte Ziel sein. Und so hören wir jetzt die Formel: *contempler Dieu du plus clair regard possible* — als Replik und Entsprechung zu dem „*assumer le plus possible d'humanité*" der früheren Epoche. Gewandelt hat sich die Blickrichtung; geblieben ist die Intensität: *le plus possible.*

Freilich wäre es falsch, die Entwicklung von Gides Denken künstlich zu vereinfachen. Die Linie, die ich herauszuheben versuchte, ist deutlich sichtbar. Aber sie ist nur eine unter vielen. Klärung ist erreicht, Klarheit nicht. Klarheit kommt letzten Endes nie aus geistiger Synthese, sondern aus sittlicher Entscheidung. Das dritte Reich ist eine Fata Morgana des Geistes. Wer ihr nachfolgt, verhungert in der Wüste. Und noch einer anderen Gefahr ist Gide ausgesetzt. Je mehr er einerseits dem Licht der übernatürlichen Wahrheit zustrebt, um so mehr muss er von den aussernatürlichen Mächten der Finsternis bedroht sein. Je mehr der Dialog seines eigenen Innern aus dem Psychologischen in die Sphäre des substantiellen Seins hineinwächst, um so mehr wird er zu einem metaphysischen Kampf der Urgewalten. Ein faustisches Schaudern steigt beklemmend aus manchen Bekenntnissen auf. Und der Schatten eines schwarzen Riesenflügels streift in satanischem Umriss manchmal über diese zum Licht emporgehobene Seelenlandschaft.

Das sind nun freilich Dinge, die jenseits der literarischen Sphäre liegen. Aber Gides Bedeutung ruht ja eben darin, dass sein Werk höchste Literatur und zugleich mehr als Literatur

ist; wie es echt französisch und zugleich überfranzösisch ist. Es hat den Anschein, als würde durch Gide wieder einmal der französische Klassizismus eine weltbürgerliche Ausdrucksform des europäischen Geistes. Wenn er es vermag, so ist es, weil Gide aus dem Bezirk aller grossen Kultursphären geistige Elemente aufgenommen und seinem Stil eingeschmolzen hat. Er ist ein europäischer Autor französischer Nation. Das ist der beherrschende Eindruck, mit dem wir die „*Morceaux Choisis*" aus der Hand legen. Sie zeigen Gides Wesen in neuer Gestalt. Das Bild, das wir bisher von ihm hatten, war das des Ironikers, des Gedankenlyrikers, des Artisten. Nach sieben Jahren des Schweigens tritt er hervor mit der reifen Ernte einer Lebensarbeit und mit den Erstlingen neuen Schöpfertums: als ein Meister der Kunst und ein Wortführer des europäischen Geistes. 1922

b.

Gide und die europäische Krisis

Im Novemberheft 1921 der „*Nouvelle Revue française*" veröffentlichte Gide einen Aufsatz „*Les Rapports intellectuels entre la France et l'Allemagne*". Daraus sei der folgende Abschnitt angeführt: „*Nombre d'esprits, et des meilleurs — je veux dire: des plus français — commencent à envisager d'un autre œil la question des relations intellectuelles avec l'Allemagne. Ils commencent à admettre que ces relations puissent être reprises; et de là à penser qu'elles doivent être reprises, il n'y a qu'un pas; que certains ont déjà franchi (et tout ce que je vais dire ici ne paraît déjà plus bien hardi à personne); certains ont même pensé qu'il ne pouvait y avoir qu'avantage pour la France à les reprendre au plus tôt. Il paraît à ceux-ci que l'ignorance est toujours une cause d'erreurs, et que de toutes les ignorances, celle de l'ennemi est la pire; que cet isolement où l'on prétend parfois maintenir l'Allemagne, pourrait bien en fin de compte se retourner contre nous; que ne pas regarder n'a jamais empêché d'être vu et que*

ce jeu d'autruche était un jeu de dupe, qui conférait à l'Allemagne tout l'avantage dont nous nous départions du même coup. A détourner ses regards du voisin, sous couleur de le tenir en pénitence, à se refuser de considérer ses découvertes et ses progrès, notre seule vanité trouve son compte. Il est pour les peuples, aussi bien que pour les individus, une infatuation, une sorte de suffisance qui ne va pas sans niaiserie et que fatalement un arrêt de développement accompagne, c'est-à-dire la décadence. Les lendemains de victoire sont particulièrement dangereux; Nietzsche le savait bien, et c'est ce qui lui faisait écrire, après 70: „La nature humaine supporte plus difficilement la victoire que la défaite," et les quelques pages qui commentent cette phrase, au début de ses „Considérations inactuelles" — pages si éloquentes et si sages, et dont la méditation serait pour nous de si grand profit, que je les souhaiterais affichées sur nos monuments publics, à côté des discours à la chambre. Je crois que l'on peut aujourd'hui, sans trop se faire aboyer, dire à voix haute ce qui ne fait secret pour personne et que seuls quelques obstinés se refusent encore à admettre: la France, depuis la fin de la guerre (je n'ose dire: depuis le commencement de la paix) n'a cessé de perdre du terrain — moralement et intellectuellement. (Et j'ajoute aussitôt que je la crois sur le point d'en reprendre)." — Angeregt durch den Aufsatz von Gide, schrieb Thomas Mann „Über das Problem der deutsch-französischen Beziehungen" (Neuer Merkur, Januar 1922; ebenda Friedrich Burschell „Die Hoffnung auf Frankreich").

Seither hat sich Gide zur europäischen Krisis noch einmal geäussert in der *Revue de Genève*, Januar 1923. Der Herausgeber der Zeitschrift, Robert de Traz, hatte sich an Keyserling, Middleton Murry, Vilfredo Pareto, Unamuno, Mereschkowski und Gide um Äusserung „Über die Zukunft Europas" gewandt. Aus dem Aufsatz von Gide seien die Schlussabsätze angeführt: „*Je crois que nous assistons à la fin d'un monde, d'une culture, d'une civilisation; que tout doit être remis en question, et que les partis conservateurs s'abusent s'ils estiment*

pouvoir loger l'avenir dans les institutions du passé, car les formes vieilles ne peuvent convenir aux forces jeunes. Mais que sera l'Europe de demain? demandez-vous; et vous recevez des réponses de divers pays. Je pense que, sur certains points, vos correspondants s'accorderont. En particulier sur ceux-ci: qu'aucun pays d'Europe ne peut plus désormais prétendre à un progrès réel de sa propre culture en s'isolant, ni sans une indirecte collaboration des autres pays; et que, tout aussi bien au point de vue politique, économique, industriel — enfin à quelque point de vue que ce soit — l'Europe entière court à sa ruine si chaque pays d'Europe ne consent à considérer que son salut particulier . . . A vrai dire, la question d'Europe préoccupe bien peu les esprits — ou plus exactement: ne préoccupe qu'un bien petit nombre d'esprits. Le sentiment d'un intérêt commun ne se réveille qu'en face d'un danger commun, et jusqu'à présent, le sentiment du danger n'a fait qu'opposer les peuples d'Europe les uns aux autres. L'habitude en est prise, et c'est pourquoi l'on consent aujourd'hui si difficilement à considérer comme un danger commun la faillite. Le véritable esprit européen s'oppose à l'infatuation isolante du nationalisme; il s'oppose également à cette dépersonnalisation que voudrait l'internationalisme. Je l'ai dit maintes fois et depuis bien longtemps déjà: c'est en étant le plus particulier qu'on sert le mieux l'intérêt le plus général; et ceci est vrai pour les pays aussi bien que pour les individus. Mais cette vérité doit être fortifiée par la suivante: C'est en se renonçant qu'on se trouve. Et que cette dernière vérité soit également vraie pour les pays, il ne nous est pas permis de l'entrevoir tant que la politique domine et soumet la morale. A vrai dire, les questions politiques m'intéressent moins et me paraissent moins importantes que les questions sociales; les questions sociales moins importantes que les questions morales. Je crois que la plupart des premières se ramènent à celles-ci, et que, dans tout ce que nous déplorons aujourd'hui, il sied de s'en prendre moins aux institutions qu'à l'homme — et que c'est lui d'abord et surtout qu'il importe de réformer.[4]

3.

ROMAIN ROLLAND NACH DEM KRIEGE

a.

Clérambault

Romain Rolland und Tagore sind heute die einzigen Schriftsteller, die ein europäisches Publikum haben — in der vollen Bedeutung des Wortes, die mehr und anderes meint als die am ausländischen Schrifttum interessierten engen literarischen Kreise der einzelnen Länder. Von der deutschen Übersetzung des Jean-Christophe sind bisher 125 000 Bände gedruckt worden und so wird auch Clérambault bald von Tausenden deutscher Leser in die Hand genommen werden. „Die Geschichte eines freien Gewissens im Kriege" nennt sich das Buch, das die geistigen Wandlungen des Dichters Clérambault in der Weltkatastrophe vorführt. Es ist keine Selbstbiographie. Vieles von Rollands eigenem Erleben mag zwar eingeflossen sein, aber, sagt er uns, wenn er eines Tages das Bedürfnis haben wird, von sich selbst zu sprechen, so wird er es ohne Maske tun.

Clérambault ist weder künstlerisch noch menschlich eine überragende Natur, weder durch Begabung noch durch geistigen Gesichtskreis zu hohem Flug bestimmt. So hat Rolland seinen Helden gewollt: denn er soll Typisches verkörpern. Vor dem Krieg singt er Hymnen eines gutgemeinten humanitären Verbrüderungstraums. Aber dann lässt er sich gleich von der Kriegspsychose anstecken — die Infektionswirkung der Kollektivseele war das psychologische Problem, das Rolland hier gelockt hat — und liefert sich widerstandslos der öffentlichen Meinung aus. Ebenso sein Sohn Maxime, der gleich ins Feld ausrückt. Aber als Maxime nach ein paar Monaten des Schützengrabenkrieges auf Urlaub zurückkommt, ist er verändert, verschlossen — er fühlt die Lüge im Kriegstaumel der Heimat und kann sich doch dem Vater gegenüber nicht aussprechen. Maxime fällt. Clérambault erfährt zu spät

sein Geheimnis von einem Mitverwundeten. Aber es lässt ihn nicht mehr zur Ruhe kommen. Es zwingt ihn zu einem Umdenken, das immer radikaleren Ausdruck fordert. Clérambault wächst über sein früheres Selbst hinaus zu einem Streiter für die verpönte Wahrheit. Einer gegen alle — so steht er im Geisterkampf, gemieden von Freunden, begeifert von der grossen Presse, vereinsamt im eignen Heim. Ein Freier, der nur das Gebot kennt, dem Gewissen zu folgen und die verblendeten Volksgenossen sehend zu machen. „Der Herd des Übels war die Idee der Nation." Clérambault greift sie in leidenschaftlichen Manifesten an. Er verbündet sich mit einem kleinen Kreis junger sozialistischer Führer. Der wahre Kampf hat sich nicht gegen ein Volk zu richten, sondern gegen eine verfaulte Gesellschaft, die auf Ausbeutung beruht. Der einzige Gewinn der Kriegsjahre ist die befeuernde Einsicht, dass eine neue Gesellschaft aufgerichtet werden muss. So streift Clérambault die Mystik des revolutionären Willens. Aber auch darin sieht er nun eine Psychose. Und jetzt gibt er die einmal gewonnene Freiheit nicht mehr preis. „Alles oder nichts" ist das Schlagwort der Revolutionäre. „Die Welt weniger schlecht machen? Pfui doch! Sie soll vollkommen werden oder krepieren . . . Törichtes Menschengeschlecht! Immer dieser Glaube ans Absolute, der alle zu denselben Räuschen, aber auch denselben Katastrophen führte, die Narren des Völkerkampfes, die Narren des Klassenkampfes, und die Narren des Friedens!" Clérambault weist den Dogmatismus der Revolution mit ebenso scharfen Worten ab wie den Kriegswahn. Was bleibt? Und was hat Rolland zu sagen? Ich lese in einer im übrigen sehr anerkennenden Kritik Fritz Schotthöfers: „Wer von Clérambault Neues erwartet, wird enttäuscht werden. Alle diese Akkorde waren schon in den früheren Werken angeschlagen." Und auch Stefan Zweig scheint in dem neuen Buch, das er mit höchsten Worten feiert, nur ein neues wertvolles Zeugnis des Rollandschen „Idealismus" zu sehen, der indessen von der naiven stürmischen Gläubigkeit Jean-Chri-

stophes zur tragischen Weisheit des Erkennenden gedämpft sei. Da scheint mir doch, dass beide Beurteiler ein ganz entscheidendes Element übersehen haben, mit dem Rolland seinem Denken eine neue Wendung gibt.

Er musste ein neues Wort sagen, nachdem er den Krieg, die Revolution und den Pazifismus verneint hatte. Clérambault sieht die Wirklichkeit „nicht mehr mit seinem pazifistischen und Tolstoischen Denken, das nur ein anderer Wahn ist" (diese Worte sind im Text gesperrt). Kapitalistische Versklavung — Diktatur des Proletariats: eine Kette ohne Ende — eine eherne Dike, die der Geist als Weltgesetz anerkennen muss. „Aber das Herz nimmt sie nicht an. Das Herz verweigert diesem Gesetz seine Unterwerfung. Seine Sendung ist es, das Gesetz des ewigen Krieges zu durchbrechen. Wird es das jemals können? Wer weiss es? Auf jeden Fall ist es klar, dass sein Hoffen, sein Wollen aus der natürlichen Ordnung hinausschreiten. Seine Mission gehört der übernatürlichen Ordnung an, sie ist im eigentlichen Sinne religiös. Aber Clérambault, der davon durchdrungen war, wagte noch nicht, es sich einzugestehen. Er wagte wenigstens nicht, sich dieses Wort „religiös" einzugestehen. Dieses Wort, das die Religionen — die so wenig religiös sind — heute diskreditiert haben."

Vielleicht werden manche Leser Rollands sich auch vor diesem Wort scheuen. Aber es ist nicht wegzudeuteln. Rolland lässt seinen Helden alle politischen, sozialen, humanitären Ziele zurückstossen. Er führt ihn auf eine höhere Ebene. Wie ein Durchbruch ist diese Wendung von der „natürlichen" zur „übernatürlichen" Ordnung.

Und es bleibt nicht bei dieser allgemeinen Wendung. Stefan Zweig sagt: „Rolland fügt an die Gestalten seiner irdischen Kämpfer noch die erhabenste, die irdisch-religiöse: die des Märtyrers seiner Überzeugung." Er deutet damit auf den Tod Clérambaults, der als Opfer nationalistischen Hasses auf der Strasse ermordet wurde. Aber er sagt uns nicht, dass Rollands Buch seinen Schlussakkord und seinen Höhepunkt in einem

Gemeinschaftserlebnis am Karfreitag findet, das an die Christusmystik und die Parusie-Hoffnung anknüpft. Durch das Krankenzimmer, in dem Männer und Frauen das Lager des Kriegsgelähmten umstehen, geht ein Schauer, der sich allen mitteilt. „Ich sehe ihn. — Ich sehe ihn auch, sagte Clérambault. Doktor Verrier fragte ihn: Wen? Aber ehe die Antwort ausgesprochen war, wussten alle schon das Wort, das gesagt werden würde: — Den, der das Licht trägt. Den Gott, der siegen wird. — Coulanges sagte bitter: Man wartet jahrhundertelang auf den Christus. Wenn er kommt, verkennt man ihn und schlägt ihn ans Kreuz. Dann wird er vergessen, ausser von einer Handvoll armer Bettler, die gut und einfältig sind. Diese Handvoll wächst. Während eines Menschenlebens steht der Glaube in seiner Blüte. Nachher verfälscht man ihn. Er wird verraten vom Erfolg, von den ehrgeizigen Jüngern, von der Kirche. Und das dauert dann Jahrhunderte . . . *Adveniat regnum tuum* . . . Wo ist es, das Reich Gottes? — In uns, sagte Clérambault. Die Kette unserer Prüfungen und Hoffnungen bildet den ewigen Christus. Wir sollten glücklich sein im Gedanken an das Vorrecht, das uns wurde: in unserem Herzen, wie das Kind in der Krippe, den neuen Gott zu hegen."

Das Neue, das Rolland in seinem letzten Werk bringt, ist also die Überwindung aller Parteilehren und geistigen Programme durch ein religiöses Bewusstsein, das sich in die Formen der urchristlichen Reichshoffnung und einer undogmatischen Christusmystik kleidet.

„Man muss die Menschen lieben, mehr als die Illusion und mehr als die Wahrheit." „Man kann den Menschen nicht helfen, man kann sie nur lieben." Das sind die sittlichen Intuitionen dieses religiösen Bewusstseins. Das Buch endet mit den Worten: „Jesus ist nicht zufällig gekreuzigt worden . . . Der Mann des Evangeliums ist der Revolutionär, der radikalste von allen. Er ist die unerreichbare Quelle, aus der zwischen den Rissen der harten Erde die Revolutionen hervorsprudeln.

Er ist das ewige Prinzip der Nichtunterordnung des Geistes unter Cäsar, wer er auch sei, unter die ungerechte Macht. So legitimiert sich der Hass der Staatsknechte, der gezähmten Völker, gegen den geschmähten Christus, der sie ansieht und schweigt, und gegen seine Jünger — uns, die Vorboten dessen, der grösser ist als wir, der der Welt das rettende Wort bringen wird: der Meister, der ins Grab gelegt ist, der „bis ans Ende der Welt in Agonie sein wird und der immer wieder geboren werden wird — der freie Geist, Gott der Herr".

Edme Froment, der Gelähmte, findet diese Worte. Sie bedeuten Clérambaults Vermächtnis. Und wir müssen annehmen, das sie der Ausdruck eines Erlebens sind, das Romain Rolland in der Tiefe berührt hat. Es zeigt Rolland als einen immer noch Werdenden und sich Wandelnden. 1921

b.

Rolland und die europäische Krisis

Henri Barbusse hatte in seiner Zeitschrift „*Clarté*" vom 3. Dezember 1921 in einem Aufsatz „*L'autre moitié du Devoir — à propos du Rollandisme*" Romain Rolland vorgeworfen, dass er „sich systematisch fernhalte von den sozialen Logikern und Organisatoren" und ihn aufgefordert, sich der kommunistischen Aktion anzuschliessen. Romain Rolland veröffentlichte darauf in der Brüsseler Monatsschrift „*L'Art Libre*" (Januar 1922) einen „Offenen Brief an Henri Barbusse". Er sprach Barbusse seine herzliche persönliche Sympathie aus, legte aber gleichzeitig die Gründe dar, die ihn von der *Clarté*-Bewegung fernhielten. Rolland fühlt sich als religiöser Mensch („im freiesten Sinne des Wortes"), und das trennt ihn von der Aufklärungsgesinnung der *Clarté*. „*Votre attention se restreint un peu trop à la surface du monde; elle rationalise la vie avec excès. Et la tendance de Clarté semblerait, à vous entendre, de ramener l'énigme de l'évolution humaine à un problème de géométrie Euclidienne.*" Dem Kommunismus insbesondere hält

Rolland entgegen, dass er „dem wahrhaften Menschheitsfortschritt wenig konform" sei, und dass seine Anwendung in Russland nicht nur „mit verhängnisvollen und grausamen Irrungen befleckt" sei, sondern auch „die höchsten sittlichen Werte: die Menschlichkeit, die Freiheit, und — als kostbarsten von allen — die Wahrheit" mit bewusster Absicht verletzt habe. „Ich kämpfe nicht gegen eine Staatsräson, um einer andern zu dienen. Und der Militarismus, der Polizeiterror, oder die brutale Gewalt, sind für mich nicht deswegen geheiligt, weil sie das Werkzeug einer kommunistischen Diktatur anstatt einer Plutokratie sind." . . . „Jene sittlichen Werte müssen immer gewahrt bleiben. Im Interesse der Menschheit und der Revolution selber. Denn eine Revolution, die sie vernachlässigt, ist früher oder später zu weit mehr als zur materiellen Niederlage verurteilt: — zum sittlichen Zusammenbruch. „Um jeden Preis siegen" ist verhängnisvolle Politik für eine Revolution. Denn das „um jeden Preis" beraubt sie schon ihrer besten Waffen: der geistigen. Und wenn sie besiegt wird, hat sie nicht nur die Schlacht verloren, sie hat alles verloren. Das alte Wort von Montesquieu: „Die Republiken sind auf die Tugend gegründet" ist tiefer, als es aussieht. Sie können sich sicherlich nur halten durch die religiöse Ehrfurcht vor dem menschlichen Gewissen und durch die Wahrheit."

Auf diesen Brief hin hatte Barbusse in der „*Clarté*" vom 1. Februar 1922 Romain Rolland einen Bourgeois genannt und ihm seine Zugehörigkeit zur „Revolution" bestritten. Rolland antwortete in einem zweiten offnen Brief (*L'Art Libre*, Februar 1922). Die Revolution sei nicht das Eigentum einer Partei. „Sie ist das Haus aller derer, die eine glücklichere und bessere Menschheit wollen. Sie ist also auch mein." Aber Romain Rolland erhebt den „scheinbar exorbitanten" Anspruch für sich und seine Freunde „*de rester dans la Révolution, et d'y rester des hommes libres*". Er bewundert den edeln Elan von Barbusse. Aber er will sich die Erkenntnis der Wirklichkeit durch keine idealistische Illusion trüben lassen. „Die

Welt — unser Abendland — ist ein grosses verwundetes Tier; es leckt seine Wunden, und sein Blut fliesst noch immer. Wird es seine verlorene Energie durch neue Verwundungen wiederfinden können? Ich fürchte vielmehr, dass es den Rest seines Blutes verliert. Gerade weil ich die epischen Kräfte einer Revolution kenne, sehe ich in ihr nicht ein verzweifeltes Mittel für erschöpfte Nationen, die nahe daran sind, in Krämpfe zu verfallen. Das ist, glaube ich, der schwerwiegende Irrtum der höchsten revolutionären Geister von heutzutage." Rolland lehnt den Vorwurf des Pessimismus und der Verzweiflung ab. Er hält fest an der Aufgabe des Kämpfens und Handelns. Aber die revolutionären Waffen, deren er sich bedienen will, sind nicht die der kommunistischen Aktion, sondern 1. der geistige Kampf mit allen Mitteln (auch im politischen Sinne der *Union of Democratic Control*), und 2. der passive Widerstand, „*la non-acceptation*" (wobei Rolland auf die *Conscientious Objectors* in England und auf Mahatma Gandhi in Indien verweist): — „das Nicht-Annehmen: ich sage nicht: das Nicht-Widerstehen; denn, täuschen Sie sich nicht darüber, es ist der äusserste Widerstand. Dem verbrecherischen Staat seine Zustimmung und seine Mitwirkung verweigern, das ist die heldenhafteste Tat, die von einem Menschen in unserer Zeit vollbracht werden kann ... Eine solche sittliche Kraft ist nur möglich, wenn man im Herzen der Menschen — jedes einzelnen Menschen — das Feuer des Gewissens, den gleichsam mystischen Sinn für das Göttliche erweckt, der in jedem Geist ist und der in den entscheidenden Stunden der Geschichte die grossen Rassen bis zu den Sternen erhoben hat".

Rolland glaubt nicht an eine bevorstehende Verwirklichung der Revolution. Langsam, und im Wandel der Generationen, die sich opfern, wird die Zeit sie reifen. „Wieviel Generationen von Opfern — von denen einige glanzvoll waren, die grösste Zahl aber verborgen — waren nötig, um auf unzerstörbaren Trümmern Roms die neue christliche Welt aufzurichten! Meint ihr, dass die Revolution, welche die brüderliche Einheit

der menschlichen Arbeiter begründen soll, von geringerer Wichtigkeit sei, da ihr glaubt, dass es zu ihrer Verwirklichung eine kürzere Zeitspanne bedarf? . . . Sinket niemals in Schlaf! Schliesst niemals Kompromisse! Paktiert nicht mit der Ungerechtigkeit und der Lüge! Reisst aus eurem Innern, einen nach dem andern, alle alten Götter, um den neuen Göttern Platz zu machen — (unter denen die Menschheit vielleicht nicht der letzte sein wird)! Wagt es! Opfert euch! Und, seid dessen gewiss, eure Mühen werden nicht verloren sein. Ihr arbeitet für die Jahrhunderte. Geniesst es, dass ihr an einem Werk beteiligt seid, das die Dauer eures Lebens unendlich übersteigt. Das ist eine Art, noch im Leben die Unsterblichkeit zu kosten!"

Romain Rollands Schlusswort („*Lettre aux Amis Communistes*", in *L'Art Libre*, April 1922) formuliert das letzte prinzipielle Motiv, das ihn von Barbusse, von den Kommunisten, von den Marxisten, überhaupt von allen primär ökonomisch-politischen Ideologien der Revolution trennt. Dies Motiv ist positiv gesprochen sein Glaube an den Geist als ursprüngliche Macht; negativ gesprochen seine Verwerfung des historischen Materialismus. „Wir sind nicht beim beruhigten Rationalismus der Enzyklopädisten stehen geblieben, nicht einmal beim Positivismus Comtes. Der Geist hat sich als eine Naturkraft offenbart. Unsere Revolutionäre ahnen davon nicht viel. Ihre Uhr und die unsere sind nicht auf die gleiche Stunde eingestellt. Sie versteifen sich auf einen politisch-ökonomischen Utilitarismus, der die anderen Organismen, ohne die der soziale Körper nur vegetieren würde, zu absorbieren beansprucht. Aber der vielleicht kostbarste dieser Organismen, der Hauptfaktor des Menschheitsfortschritts, ist der Geist, diese Welt für sich, die ihre eigenen Gesetze hat und die in ihrem Zusammenwirken mit dem gemeinsamen Leben der Menschheit doch immer ihre Autonomie bewahren muss. In dem freien Spiel der verbündeten Kräfte [Geist, Politik, Wirtschaft] muss man die revolutionäre Formel der Zukunft suchen. Aber so-

lange ihr nicht jeder von ihnen ihren eigenen Anteil lasst, wird die vergewaltigte Natur sich an euch rächen, indem sie eure massiven und hinkenden Bauten zerstört."

Barbusse verficht die Gleichheit, Rolland kämpft für die Freiheit. Während die Reaktion in allen Ländern den Primat verkündet (*Politique d'abord!*", heisst das Stichwort der rechtsradikalen Theoretiker in Frankreich), während Sozialisten, Kommunisten und Sozialrationalisten wie die kleine Gruppe der „intellektuellen Syndikalisten"* den Primat der Wirtschaft vertreten (wenn auch in sehr verschiedenem Sinne), tritt Romain Rolland für eine Revolution ein, die den Primat des Geistes als sittlicher Kraft behauptet, und die dementsprechend ihre Mittel wählt. Eine Reihe führender jüngerer französischer Schriftsteller (Arcos, Duhamel, Durtain, Jouve, Vildrac, Romains) haben sich mehr oder weniger entschieden für Rollands Ideal gegen das der „*Clarté*" erklärt. Die Bedeutung dieser ganzen Polemik liegt also einmal darin, dass die „freie" französische Intelligenz in ihren bedeutendsten Vertretern sich nicht, wie es einen Augenblick scheinen konnte, der *Clarté*-Gruppe angeschlossen hat — diese ist inzwischen unter Barbusse vollständig im doktrinären Kommunismus versandet —; sodann aber, was wichtiger ist, darin, dass sich um Rolland ein neues, religiös fundiertes Ethos der passiven Resistenz zu bilden scheint, das dem Gewissensprotest der Quäker und dem Geist des russischen (Tolstoi) und asiatischen (Gandhi) „Nicht-Widerstehens" verwandt ist. Vielleicht liegen hier Keime einer neuen sittlichen Grundhaltung, eines mystisch verwurzelten, aber dennoch wirkenden und das Gemeinschaftsleben umschaffenden, Westliches und Östliches vereinigenden geistigen Glaubens, der Europas dunkle Zukunft zu erhellen vermag. 1923

* Vgl. meine Schrift „Der Syndikalismus der Geistesarbeiter in Frankreich", 1921.

c.

Alain über Romain Rolland

Alain ist das Pseudonym eines unabhängigen Denkers, in dem sich die klassische Geistigkeit des 17. Jahrhunderts mit der sittlichen Energie des Aufklärungszeitalters und den philosophischen Motiven des Comteschen Positivismus verbindet. Seine Betrachtungen und Reflexionen begannen vor dem Kriege in der Tageszeitung „*La Dépêche de Rouen*" zu erscheinen und sind neuerdings in Buchform gesammelt worden. Es sind 1. „*Propos d'Alain*" (Verlag der *Nouvelle Revue française*); 2. „*Quatre-vingt-un Chapitres sur l'Esprit et les Passions*" (Paris, Camille Bloch, 1921). Dazu sind seit dem Kriege getreten 3. „*Mars ou la Guerre jugée*" [gegen den Krieg], 4. „*Système des Beaux-Arts*" (beides im Verlage der *Nouvelle Revue française*). Seit 1921 gibt Alain im Verlage der *Nouvelle Revue française* die alle vierzehn Tage erscheinende Zeitschrift „*Libres Propos*" heraus. Sie besteht aus drei Teilen: dem „*Journal d'Alain*" (einer Folge von philosophischen Betrachtungen über moralische, literarische, politische und andere Gegenstände), dem „*Kalender*" (in dem das Gedenken an die Pioniere der Menschheit durch Auszüge aus ihren Werken oder Berichte über sie festgehalten wird), und der Rubrik „*Faits et Documents*": einer sehr sorgfältig gearbeiteten Chronik der Zeitgeschichte mit kritischem Kommentar. Die kleine Zeitschrift ist eines der wertvollsten und unbestechlichsten Organe, welche die Vernunft und das Gewissen Europas heute besitzt.

Über Romain Rolland schreibt Alain in den „*Libres Propos*" vom 24. September 1921: „Die Sonne stand in der Himmelsgegend, wo wir sie jetzt sehen, beleuchtete aber ein anderes Schauspiel, als Romain Rolland zum erstenmal die menschliche Stimme oberhalb des Kampfgewühls ertönen liess. Trotz der Zensur, trotz der perfiden Auszüge, trotz der summarischen Bannflüche täuschte sich niemand darüber. Jeder erkannte seine eigene Stimme und sein eigenes Denken. Wir

hatten es getötet und begraben; wir hatten es mit Füssen getreten; aber am dritten Tage stand es wieder auf. Das gewährte den einen Hoffnung und Trost; die anderen brachte es in Wut. Diese entgegengesetzten Gefühle sind ein Zeichen nicht des Auseinanderklaffens, sondern der Übereinstimmung der Empfindung. Denn es ist eine — allerdings sehr häufige — Naivität, zu glauben, dass ein Mensch einem danken wird, wenn man gegen ihn im Recht ist. Unglaubliche Hassgefühle entstanden. Ich habe an diesem Erlebnis die Grenzen einer zwanzigjährigen Freundschaft kennen gelernt, die, wie ich glaubte, den ganzen Umkreis des Denkens umfasste. Es waren Widerstände, die ich zu Anfang nicht recht begriff. Aber diese Menschenwelt hellt sich auf: die Menschen zeichnen sich in ihrer wirklichen Haltung ab. Vor zwei oder drei Monaten sagte mir ein gebildeter Mann, den ich sanft zur Vernunft zurückführen wollte, mit der Stimme eines Rekonvaleszenten: „Romain Rolland, nein, ich kann ihn noch nicht wieder lesen.“ Ich habe mir dies ehrenvolle Geständnis gemerkt. Wie wenn er mir gesagt hätte: „Ich war recht krank; ich werde wieder hochkommen; aber diese Nahrung ist mir noch zu kräftig.“ Um Romain Rolland hat sich tiefes Schweigen gelegt, und er hat stolz die Tür des Schweigens geschlossen. Vielleicht hat er in diesem Schweigen noch nicht die erste Wiederkehr der allgemeinen Ehrfurcht und den Beginn der Huldigung vernommen.

d.

L'Ame Enchantée

Von diesem neuen Romanwerk, das auf mehrere Bände berechnet ist, liegt bisher der erste Band „*Annette et Sylvie*“ vor. Das Ganze kann erst nach dem Erscheinen der weiteren Bände gewürdigt werden.

4.

ÜBER DEN ROMAN „CLARTÉ" VON HENRI BARBUSSE

Dass der Roman von Barbusse in Frankreich eine revolutionäre Tat bedeuten konnte und dass er, obwohl nach dem Kriege erschienen, Zensurlücken aufweist, bezeichnet den Unterschied der geistigen Atmosphäre von 1919 in Deutschland und Frankreich. Dieses Buch muss eine Enttäuschung für alle diejenigen bedeuten, die aus Frankreich Keime neuer Menschheitsgestaltung erwarten. Mit naiver Entdeckerfreude stürzt sich Barbusse auf ein Bündel angejahrter Wahrheiten, die seit 1789 zum eisernen Bestande des „roten Frankreich" gehören. Diese Wahrheiten, die der Fabrikangestellte Simon Paulin nach seiner Rückkehr aus dem Kriege aus seinem Herzen ans Licht zieht, sollte er sie nicht in Wirklichkeit einigen Bänden von Hugo und Quinet und den Flugschriften eines Propagandakomitees für Freidenkertum verdanken? Nur ist der Fanfarenrhythmus Hugoscher Rhetorik und der utopische Rausch messianistischer Weissagung einer grauen Nüchternheit gewichen: Beweis, dass der religiöse Nimbus der Aufklärungsideale verflogen ist. Dieser neue Humanitarismus strahlt keine Liebesflammen mehr aus. Er wehrt sich gegen alle Gefühlsschwärmerei. Die Neuordnung der Gesellschaft wird durch methodische Vernünftigkeit zu bewerkstelligen sein. Die Gnosis des Lichtstrebens ist dem Kalkül der Klarheit gewichen. „*Lumière!*" hiess der prophetische Ruf des Dichters Hugo, der ein Magier sein wollte. „*Clarté!*" heisst der rationelle Imperativ des Schriftstellers Barbusse.

Und doch steckt auch hinter dieser trockenen Kruste ein glühender Kern. *Clarté* — Helligkeit, Klarheit . . . Forderung, ausgepresst einem Menschen des Alltags, den nichts vom Durchschnitt seiner Schicksalsgenossen im Räderwerk der Fabrik unterschied, der in der Monotonie kleinlichen Tag-

werks und kleiner Trieberregungen dahinlebte, bis ihn der Präzisionsapparat unbegreifbarer Befehle, im Auftrag verborgener Mächte arbeitend, hinausschleuderte in die kotige, blutige, nächtliche Hölle der Schlacht. Da, unter dem Druck endlosen Todesgrauens, im Angesicht rabenzerhackter Leichen, im klebrigen Gespritz zerplatzender Leiber, im Schraubstock namenloser Folter, bohrt sich glühend eine einzige Frage ins Hirn: Warum dies Furchtbare? Wer hetzte Menschenbrüder zum Morden aufeinander? Welcher Gott lässt solchen Frevel zu? Von Frage zu Frage tastet das Denken sich weiter. Im Delirium des Todwunden krampft sich verflackernder Lebenswille an der Spirale der Verzweiflung in letzte Fiebergründe. Ein entrückender Absturz in purpurne Tiefen, als verstrichen tausend Jahrhunderte — eine Peinigung zum Tode, der fernste Vision entwächst: mythisches Ringen von Feuer und Wasser — das Chaos vor Weltenbeginn — der Urnacht entsteigt ein Menschenpaar, bald umringt von wachsenden Scharen. Mensch gesellt sich zum Menschen, denn jeder erschaut im andern ein verwandtes, einen Strahl gleich dem im eigenen Busen. Die Strahlen zum Lichtherd zusammenfassen, Helligkeit sammeln aus dem Bund der Bedrohten, Lichtgarbe aufschiessen lassen im Chaos mitleidloser Elemente — so deutet sich der Weg des Menschtums in der Erdgeschichte. Helligkeit schaffen — *clarté.*

Das dunkel verhangene Schicksal des Menschen erhellen — in der Energie, mit der diese Nötigung erlebt ist, liegt der dichterische Kern und der menschliche Wert des Buches. Hier ist ursprüngliches Erschauen, mitreissend und eigenen Rechtes. Aber Barbusse hat die freskenhafte Grösse dieses Epos unrettbar geschädigt, er hat das Format seines Werkes zerstört, indem er hundert Seiten eines matten Doktrinarismus anhing. Das unwiderlegbare Pathos des Lichtsuchens zerfasert sich in einem biedermännischen Parteiprogramm. Der Wille zur Vermenschlichung der Erde erstarrt im abgestandenen Rationalismus eines so flachen wie wohlmeinenden Aktionsplanes.

Bürgerliche Aufklärung feiert Orgien. Moral? Die zweckmässigste Vorrichtung zur Regelung der gemeinsamen Interessen. Religion? Listige Veranstaltung der Machthaber zur Stütze ihrer Herrschaft. Dichtung? Eigennütziges Schmeicheln unterwürfiger Sklaven, die aus der Krippe der Reichen fressen. Christentum. Ein Riesenbetrug böser Priester, die den blassen milden Galiläer täglich kreuzigen. Gott? Ein Bedürfnis, das sich zur Wirklichkeit umlügen möchte. Vaterland? Eine „zwar nicht falsche, aber kleine" Idee. Die Ursache allen Übels? Die Macht der Könige, in der heutigen Gesellschaft überall noch wirksam, wenn auch unter anderm Namen. Das Heilmittel? Die Gleichheit einführen; das Erbrecht abschaffen; die europäische Republik errichten; alles „rückhaltlos" internationalisieren; die konfessionelle Schule beseitigen; die Soutane verbieten; die Wirtshäuser zumachen und den Alkoholverkauf untersagen. Das sind die revolutionären Forderungen. Wer fühlt sich beunruhigt? Alles wird sich im Zeichen der Demokratie vollziehen, und das Privateigentum wird respektiert, *„parce que sa nécessité est inhérente à notre condition de vivants"*.

Soweit *„Clarté"* Kunstwerk ist, zeigt es eine eigenartige Verschmelzung jenes ergriffenen Tones, in dem Charles-Louis Philippe das Leben kleiner Existenzen aus dem Volke zu schildern wusste, mit der Technik des naturalistischen Romans und einer tendenzbestimmten moralisierenden Regie. Stärke haben nur die Schilderungen der Front- und Lazaretterlebnisse. Einen künstlerischen Gesamteindruck verhindern die langen lehrhaften Erörterungen. Die Anspruchslosigkeit ihrer ideellen Grundlagen würde allen denen recht geben, die sich von Frankreich abwenden, um nach Zeichen geistiger Erneuerung aus dem Osten auszuschauen, wenn es wirklich so stünde, dass Barbusse der geistige Führer des heutigen Frankreichs wäre. Aber es steht nicht so.

Es steht nicht so. Barbusse setzt nur eine Linie französischen Denkens fort, die von den Enzyklopädisten über die Männer

von 1793 zum späten Hugo und zu Zola, zu Gambetta und Herrn Combes führt; vom Rationalismus von 1760 zum „Laicismus" von 1905. Den französischen Geist mit dieser Denkweise gleichsetzen, würde eine noch einseitigere Verzerrung bedeuten als die Klischees, mit denen man bei uns vor dem Kriege das geistige Frankreich zu erledigen pflegte. Bei der heutigen Lage der Dinge könnte an sich der Gedanke naheliegen, wir würden den Zusammenbruch vergangener Vorurteile benutzen, um ein neues Bild des geistigen Frankreichs aus der ganzen Fülle seiner Substanz zu gewinnen. Aber es scheint, dass wir abermals einer falschen Vereinfachung zustreben und uns wieder um die Möglichkeit des Kontakts mit der Gesamtheit des in Frankreich lebendigen Geistes bringen.

1920.

5.

DEUTSCH-FRANZÖSISCHE KULTURPROBLEME

In Rollands tragisch-ironischem Puppenspiel „*Liluli*" (1919) findet sich eine ergreifende Szene. Da wird der Jüngling Altair, in dem der Dichter die edelste französische Jugend verkörpert hat, in den Kampf gehetzt. Sich gegenüber sieht er in der vordersten Reihe der Feinde Antarès, die Blüte der deutschen Jugend. Ihn soll er töten. Da bricht er schmerzvoll aus: „Er war mein Genoss, mein Bruder, der meine jungen Träume teilte, mein Leid, mein Glück, mein Herz. Wir litten an den gleichen Ungerechtigkeiten, berauschten uns an denselben Hoffnungen . . . Wir liebten uns rein. Unsere Geister hatten sich hochzeitlich erkoren. Er ist mein Alles, er ist mein Selbst."

In den Worten des Dichters ist eine geistige Situation festgehalten, die für einen kurzen geschichtlichen Augenblick Wirklichkeit war, geladen mit wundervollen Möglichkeiten, und die jetzt unwirklich und sagenhaft dünkt wie fernste Ge-

schichte; unglaubhaft, wenn nicht noch einige Herzen sie in der Erinnerung bewahrten. In den letzten Jahren und Monaten vor dem Ausbruch des Krieges hatte sich die geistige Jugend Deutschlands und Frankreichs zueinander hingefunden, ungewollt, ohne Programmatik, spontan — in der einzig möglichen und natürlichen Weise: auf Grund einer neuen, gemeinsamen Erlebnisbasis, die man überrascht und freudig entdeckte. In beiden Ländern war ein Durchbruch geschehen aus den müden Schönheitswelten des Symbolismus in ein neues Lebensgefühl, das die ganze Wirklichkeit (und nicht nur die isolierte Sphäre des Ästhetischen) jubelnd ergriff. Die Welt schien in neuer, lockender Schönheit dazuliegen, voller Wunder und Abenteuer. Die rostigen Drahtzäune, mit denen ein ödes, mechanisches Denken Natur und Seele verstellt hatte, waren niedergerissen. Das „Leben" enthüllte sich auch in der Philosophie als letzte Grundlage des Weltbegreifens. Gemeinsam spürte man diese Erneuerung in der deutschen und der französischen Jugend. Gemeinsam — auch ohne dass man voneinander wusste — kämpfte man gegen die erstarrten Mächte der offiziellen Schulmeinungen. Péguys Offensive gegen die Sorbonne war von demselben Impuls getragen, wie die Angriffe der deutschen Jugend gegen den Geist der Universitätswissenschaft.

Man muss zurückgehen bis auf jenen morgenroten Enthusiasmus, mit dem Deutschlands feurigste Herzen um 1790 der französischen Revolution zujubelten, um einen Vergleichspunkt zu finden für die Eigenart dieser Hinwendung Jungdeutschlands zu Jungfrankreich, deren aufkeimende Saat von der Weltkatastrophe zerstört wurde. Niemals schien die Aussicht auf ein Sichverstehen so verheissungsvoll wie in dem Augenblick, wo der Weltkrieg hereinbrach.

Diese Annäherung war, ich wiederhole es, spontan. Sie kam überraschend für alle Beteiligten. Sie hätte sich nicht voraussagen und nicht herbeiführen lassen. Sie war der Ausdruck einer lebendigen Dynamik in der europäischen Geistesbewe-

gung. Sie war selbst ein Stück Leben — und das heisst, sie stand unter den Gesetzen von Geburt und Tod.

Sie ist zerstört worden, ehe die Blüte zur Frucht reifen konnte. Das ist Fatum. Hier kann nichts wieder künstlich lebendig gemacht werden. Kein Literatenprogramm kann eine geistige Gemeinschaft erzeugen, wo die tragenden, vitalen Energien fehlen. Auch hier wurde Leben zerstört — unwiederbringlich. Auch hier starrt uns der Tod als Absolutes an. Auch hier zeigt sich uns, entsetzenvoll lähmend, das Unertragbare und Unausweichliche: wir stehen vor Aufgaben, zu denen wir unserer Besten und Edelsten bedürften — und sie sind nicht mehr da. Mit dem Blut der Toten haben die Schlachtfelder des verblendeten, schmachbedeckten Europa die einzige Heilkraft aufgesogen, aus der es sich hätte erneuern können.

Unsagbar verändert gegen 1914 ist heute der Aspekt des deutsch-französischen Problems. Die Generation ist ausgelöscht, die zum Träger einer neuen organischen Beziehung zwischen den beiden Kulturen hätte werden können. Die neue deutsche Generation hat völlig andere Erlebnisgrundlagen. Die geistige Jugend Deutschlands von 1921 bringt dem Problem der seelischen Auseinandersetzung mit Frankreich nicht die lebendige Teilnahme entgegen, die vor dem Kriege bestand. Die Gemeinschaft der Erlebnisgrundlage, die noch während des Krieges vorhanden war — sie hatte sich einen Ausdruck geschaffen in dem legendären Zusammentreffen von Stadler und Péguy an der Front —, besteht nicht mehr. Das junge Deutschland wendet sich nach dem Osten und kehrt dem Westen den Rücken zu. Damit ist eine entscheidende Wendung eingetreten. Es war immer eine innere Nötigung des deutschen Geistes, über sich selbst hinauszugreifen: sich selbst zu gestalten in der Befruchtung durch das Fremde. Aber wo diese Tendenz sich heute lebendig zeigt (wo sie nicht verdrängt wird durch einen pedantischen und unjugendlichen Kulturnationalismus), richtet sie sich auf Russland und noch weiter auf Indien und China. Die Sympathien, die ein Teil

unserer Jugend dem Bolschewismus entgegenbringt, sind nur ein äusserliches Symptom für diese Wendung. Ganz gleichgültig, wie man zum Bolschewismus steht: das eminent Bedeutsame seiner Erscheinung liegt darin, dass er eine Richtungsumkehrung des abendländischen Geistes zum Ausdruck bringt. Seit Descartes und Voltaire, seit der englisch-französischen Aufklärung und der französischen Revolution schien gesetzmässig alle geistige Emanzipation und alle gesellschaftliche Neuformung aus dem Westen kommen zu müssen. Frankreich fühlte sich als Fackelträger Europas. Wenn es heute noch diesen Anspruch erhebt, findet es bei uns kein Ohr mehr. Symptomatisch ist eine Äusserung, wie die von Paquet (in der Neuen Rundschau, März 1921): „Die auf römisches Fundament gebauten Säulen der germanisch-romanischen Zivilisation kommen ins Wanken, der slawisch-germanische Aufbau schreitet fort. Auf dem Fundament von Rom haben die europäischen Völker nationales Leben bis zur höchsten Zwietracht ausgestaltet; unter den geistigen Einwirkungen des erwachenden Ostens, der irgendwie die indischen Ahnungen im Europäer wieder aufweckt und fernöstliche Weisheit im Abendland wieder lebendig werden lässt, bildet sich eine neue Sittlichkeit."

Man mag Paquets geistvollen Aufsatz mit manchen Fragezeichen versehen — aber seine Alternative: „Rom oder Moskau" gehört zu den Formulierungen, in denen sich die jungen Deutschen wiedererkennen, auch diejenigen, die dabei nicht an die Fragen der staatlichen und gesellschaftlichen Neuordnung denken, sondern an das Bild des Menschen, an das Reich der Seele. Eine solche Jugend aber, die den Trieb fühlt, die Gebundenheit des deutschen Geistes in einem asiatischen Einheitsbewusstsein aufzulösen — wie sollte sie auf die Stimmen der europäischen Randländer hören, wo der Geist noch viel enger westlich eingeschnürt ist als im Herzen Europas? — Auch wenn wir ganz absehen von der Reaktion des deutschen nationalen Gefühls auf das Frankreich des Versailler Vertrags und der Sanktionen, zeigt sich, dass der deutsche Geist in einer

Wandlung begriffen ist, die die meisten psychologischen Voraussetzungen zerstört hat, die ihm ein positives Verhältnis zum französischen Geist ermöglichten. Er sieht nicht mehr erwartungsvoll und interessiert nach Frankreich hinüber — und um seinen Blick dorthin zurückzulenken, bedürfte es einer weithinleuchtenden Erscheinung, die davon Zeugnis gäbe, dass Frankreich aus alter Tradition und unversiegter Lebenskraft der Welt immer noch ein Neues zu geben hat; dass es mehr geben kann als reizvolle Variationen psychologischer Analyse und Delikatessen des literarischen Kunstgewerbes; dass es die Schranken der artistischen Selbstzergliederung und der nationalistischen Selbstverengung zu durchbrechen vermag, um ein geistiges Lebenswort in das abgerissene europäische Gespräch hineinzutragen.

Aber auch in Frankreich — und vielleicht schwerer noch als bei uns — sind die Kriegszerstörungen auf dem Gebiet des Geistes zu spüren. Die geistige Einheit des jungen Frankreichs, wie sie sich uns vor dem Kriege darstellt, ist zertrümmert. Das neue Lebensgefühl, das damals die starren rationalistischen Konventionen überalterter Kunst- und Denkformen zerbrach und zu dem wir unmittelbar Zugang hatten, scheint verändert, zersetzt, zersplittert, unsicher geworden. Vielfach hat sich der Hass ausgebreitet in einer literarischen Sphäre, von der wir einst glaubten, sie würde ein Ort der Begegnung sein. Claudel, den wir zu den Führern eines neuen Frankreichs zählten, den manche bei uns als ihren Dichter auch dann noch beanspruchten, als er während des Krieges in den Deutschenhass einstimmte, bringt in seinem letzten Werk (*Saint-Martin*, *Nouvelle Revue française* vom Dezember 1920) einen seitenlangen Hassgesang auf Deutschland. Andere haben den Kontakt mit der Jugend verloren. Romain Rolland war während des Krieges wie geächtet und wird auch heute noch von weiten Kreisen verfemt. Schon vor dem Kriege hatte er den Hass der offiziellen Literatur auf sich gezogen, weil er deren Cliquenwirtschaft schonungslos geisselte. Dieser Hass kehrte sich gegen

ihn mit erneuter Wut, als er während des Krieges einen europäischen Standpunkt „*au-dessus de la mêlée*" einzunehmen trachtete.

Der Hass gegen Deutschland, der schon vor dem Kriege durch die nationalistische Propaganda — ich erinnere nur an Barrès — eifrig geschürt wurde, hat begreiflicherweise durch den Krieg eine ausserordentliche Stärkung erfahren und beherrscht mit geringen Ausnahmen die französische Presse und Publizistik. Frankreich krankt an einem Siege, den es mit ungeheuersten Opfern erkauft hat. Ein kraftvolles Siegerbewusstsein will nicht aufkommen. Überall macht sich eine latente Krise, ein inneres Missbehagen fühlbar. Die Unzufriedenheit mit der Liquidation des Krieges nimmt Formen an, die sich wiederum gegen Deutschland richten, das eben an allem Schuld sein soll.

Wie man in nationalistischen Kreisen die deutsch-französischen Beziehungen ansieht und welche Lösung man wünscht, zeigt ein Artikel „*La France vis-à-vis de l'Allemagne*" von Jacques Bainville in der Revue de Genève (Oktober 1920). Bainville stellt fest, Deutschland und Frankreich seien jedesmal in heftigen Konflikt geraten, wenn Deutschland ein politischer Machtfaktor gewesen sei. Dagegen seien Kriege immer selten und verhältnismässig harmlos gewesen, wenn Deutschland eine Mehrheit unabhängiger, nur lose zusammenhängender Staaten gewesen sei. Und eben dann seien die deutschen Völker für die französische Zivilisation zugänglich gewesen. Im 17. und 18. Jahrhundert, da habe Frankreich in Deutschland Bewunderer, Verbündete und Freunde gehabt. (Während allerdings umgekehrt deutscher Einfluss zu keiner Zeit in Frankreich bestimmend gewesen sei.) „Die Erfahrung hat also bewiesen, dass die beiden Völker nicht undurchdringlich gegeneinander abgeschlossen und nicht zu einer ewigen Feindschaft verurteilt sind. Aber bisher hat ein solches Einverständnis zwischen Deutschen und Franzosen nur unter einer Bedingung erzielt werden können: dass nämlich Deutschland in seine

natürlichen Elemente zerlegt wird, dass es nicht einen einzigen zentralisierten Staat bildet." Bainville führt bewegliche Klage darüber, dass der Versailler Friede die deutsche Einheit bestehen gelassen und sogar noch fester geschmiedet habe. Dieser Friede ist zu mild für seine Härte, seine notwendige Härte." Es sind nicht so sehr die Kriegserinnerungen und die Hassgefühle, die das Entstehen freundschaftlicher Beziehungen zwischen den beiden Völkern verhindern als die Bestimmungen des Versailler Vertrages. „*Par quel endroit veut-on que la France prenne le bloc allemand? L'influence morale de l'étranger glisse fatalement sur un peuple nombreux, uni par un lien national solide . . . Alors que nous reste-t-il à faire? Ce que nous faisons: prendre nos précautions, nous tenir sur nos gardes, nous souvenir de nous méfier. Je sais qu'on reproche à la France cet état d'esprit. Il est créé et légitimé par les conditions de la paix.*"

Der Versailler Vertrag ist also eine höchst unbefriedigende politische Stümperei, weil er es unterlassen hat, Deutschland zu zerstückeln. Was uns hier hauptsächlich interessiert, ist das naive Eingeständnis, dass das deutsch-französische Kulturproblem für den französischen Betrachter nur als das Problem der Durchdringung Deutschlands mit französischem Geist existiert. Von einer Wechselseitigkeit darf beileibe nicht die Rede sein. Alles steht vortrefflich, sobald Deutschland — oder vielmehr die Gruppe der national auseinandergebrochenen deutschen Kleinstaaten — dankbar und bewundernd den Segen der französischen Zivilisation über sich ergehen lässt. So sieht sich vom französischen Standpunkt aus die Synthese von Nationalgefühl und Weltbürgertum an.

Der Hass gegen Deutschland gehört wie der nationalistische Imperialismus zu den Wirklichkeiten, die eine kühle methodische Analyse des deutsch-französischen Problems nicht übersehen darf. Dieser Hass ist ein psychologisches Phänomen, das seine vollkommen zureichenden Gründe hat. Es wäre sinnlos, den Franzosen diesen Hass vorwerfen zu wollen. Wir

müssen ihn als gesetzmässig begreifen, und können nicht erwarten, dass in absehbarer Zeit eine entscheidende Änderung eintritt. Wenn wir den Hass, ins Metaphysische gesteigert, bei einem Claudel antreffen, so gehört das zu den objektiv tragischen Tatbesänden, die man einmal ins Auge fassen muss, um dann weiterzugehen. Wer sich dazu gedrungen fühlt, mag darauf antworten — es kommt nichts Gutes daraus. Wer es verschmäht, wird aber in dem Bestehen dieses Hasses einen triftigen Grund zum Unterlassen aller einseitigen Annäherungsversuche sehen. Das einfachste Taktgefühl muss uns sagen, dass solche Versuche von unserer Seite völlig unangebracht sind. Sie verkennen zudem vollständig die Psychologie des Franzosen. Sie bewirken nicht ein Entgegenkommen, sondern das Gegenteil — eine peinliche Betroffenheit und ein empörtes Sichabwenden. Sie diskreditieren uns grade bei den Besten. Und was sie uns etwa an Zustimmung eintragen, hat ein sehr geringes moralisches Gewicht.

Es ist psychologisch begreiflich, wenn bei uns manche Kreise, zurückgestossen durch die geistigen Äusserungen des französischen Nationalismus, die Verbindung mit einer französischen Gruppe suchen, die dem Nationalismus entschlossen den Krieg erklärt — ich meine die *Clarté*-Gruppe. Henri Barbusse hat ihre Grundsätze ausgesprochen in seiner Schrift „*La lueur dans l'abîme*" (1920).* Niemand, der sich über das deutsch-französische Problem Gedanken macht, wird an diesem wichtigen Dokument vorbeigehen. Der erste analytische Teil des Buches heisst: *La fin d'un monde.* Die Erörterungen dieses Teils scheinen mir besonders auch darum so wichtig, weil hier eines der ganz wenigen Dokumente vorliegt, in welchen aus der französischen Situation heraus jenes apokalyptische Bewusstsein von einer Weltwende hervorbricht, das unser deutsches Denken beherrscht, und ohne dessen Vorhandensein eine die zentrale Dinge betreffende deutsch-französische Aussprache unmöglich ist. Man mag über die ge-

* Deutsch im Rhein-Verlag, Basel.

schichtliche Entwicklung im Einzelnen anders denken als Barbusse: in der Gesamtdeutung des Zeitsinns, in dem tragischen Katastrophengefühl wird man sich mit ihm einig wissen.

Aber diese Einigkeit hört auf und muss aufhören, wo Barbusse zum zweiten, konstruktiven Teil seines Buches — *la révolte de la raison* — übergeht.

Hier herrscht der naivste rationalistische Doktrinarismus. Barbusse glaubt an eine unfehlbare, jedem Menschen innewohnende Vernunft, deren Gesetze nur ausgeführt zu werden brauchen, damit die Menschheit in Ordnung kommt. Er ist ein Fanatiker des Gleichheitsgedankens. „*Quand on a dit égalité on a tout dit*" heisst bezeichnenderweise eine Kapitelüberschrift. Die „Gleichheitsregel", wie Barbusse sich ausdrückt, muss die wesentliche Norm der menschlichen Gesellschaft bilden. Die soziale Egalisierung muss rücksichtslos durchgeführt. Das Vaterlandsideal ist durch das Menschheitsideal zu ersetzen, und der Nationalismus durch den Internationalismus usw. usw. Mit der grössten Unbefangenheit gibt Barbusse diese Forderungen als absolute Vernunft-Evidenzen aus. Er sieht nicht, dass sie zum Teil schon den Regeln der elementaren Logik widersprechen. Erst recht fehlt ihm das Bewusstsein dafür, aus welcher geistesgeschichtlichen Sphäre seine Leitsätze stammen und was sie ihrem Wesen nach sind: die letzte, ärmlichste Form des modernen Bourgeois-Geistes, seines Welterfassungsschemas und seines Wertungssystems; eine extreme, völlig blutleer gewordene Schematisierung der Aufklärungs-Ideologien des 18. und 19. Jahrhunderts.

Diese Denkformen einer zu Ende gehenden Welt möchte Barbusse zu den Grundlagen eines neuen Aufbaus machen. Das ist die Paradoxie der *Clarté*-Bewegung. Mag man die moralischen Kräfte achten, die in ihr wirksam sind: ihr flacher Rationalismus, ihr abstrakter Internationalismus sind Ausdrucksformen einer entseelten, absterbenden Epoche und widersprechen dem lebendigen Wertempfinden, das der Geist

in sich trägt. Es ist gewiss schön und erstrebenswert, Brücken über den Abgrund des Völkerhasses zu schlagen und einer geistigen Verständigung Europas die Wege zu bereiten. Aber wenn das nur geschehen hann unter der Verpflichtung auf die schalen Dogmen eines Aufklärer-Vereins, unter der Verleugnung aller Tiefen und Höhen des Geistes — dann wollen wir nichts damit zu schaffen haben; dann müssen wir uns frei halten von solchem Aktivismus, der als erste Bedingung ein *sacrifizio dell'intelletto* fordert. Wir dürfen die Überwindung des Nationalismus nicht erkaufen mit einer Versklavung des Geistes. Wir wollen ihr zustreben, aber nicht auf diesem Wege.

Wir wollen und dürfen uns nicht hineinzwängen lassen in die Alternative: Nationalismus oder Internationalismus. Solange diese verkehrte und unheilvolle Alternative nicht überwunden ist, fehlt jede Möglichkeit für die Klärung und Reinigung der deutsch-französischen Kulturbeziehungen. Solange sie nicht überwunden ist, bleibt man auf dem toten Punkt und hat nur die Wahl zwischen einem engherzigen Sichabschliessen und einem würdelosen Sichpreisgeben. Sollen wir über diesen toten Punkt hinauskommen, so kann es nur durch eine unbefangene intellektuelle Analyse des ganzen Problemkomplexes sein, durch eine Abkehr von polemischem Aktivismus, durch ein leidenschaftsloses sachliches Durchdringen der national-psychologischen und kulturbiologischen Tatbestände. Ein solches Erkenntnisziel ist durch isolierte Einzelne nicht zu erreichen; es fordert die Zusammenarbeit vieler Köpfe (die deswegen nicht anstaltmässig organisiert zu sein braucht). Und es wäre denkbar, dass grade in einer solchen Erkenntnisarbeit sich Deutsche und Franzosen begegnen könnten. Vielleicht liegt hier eine Möglichkeit; eine Möglichkeit, mehr nicht. Denn es wäre sehr kurzsichtig, die hemmenden Mächte zu unterschätzen: sie liegen bei uns einesteils in der Umkehr der geistigen Blickrichtung von West nach Ost, zum andern in dem unter dem feindlichen Druck erstarkenden Kultur-

nationalismus; sie liegen drüben in dem Dogma von Deutschlands alleiniger Schuld, in der Trübung des Blickes durch den Hass, in der Unterbindung des traditionell-französischen „*sens critique*" durch die Politisierung des Geistes.

Wir müssen abwarten, ob der durch sieben Jahre offenen und latenten Krieges schwer geschädigte Sinn für die geistige Lebensgemeinschaft Europas wiedererwacht — eine geistige Lebensgemeinschaft, die sich nicht gegen die nationalen Kultursysteme richtet, sondern sie in ihrer Sonderung bejaht, um sie als Harmonie zu begreifen: als ein Drittes gegenüber den Einseitigkeiten des Nationalismus und des Internationalismus. Das ist die organische Art, das geistige Europa zu denken. Es ist die deutsche Art: die Goethes, Adam Müllers, Rankes. Auch Franzosen haben so gedacht: Renan und Taine; von den Heutigen Rolland (solange er sich von der Internationale des Geistes freihielt) und André Gide. Aber in Frankreich ist diese Denkweise doch immer vereinzelt geblieben, und heute ist sie dort mit ganz wenigen Ausnahmen völlig zerstört. Wir machen uns immer noch kein zutreffendes Bild von dem Umfang und den tiefgreifenden Wirkungen des systematischen Feldzuges gegen den deutschen Geist, der seit 1914 von den französischen Intellektuellen geführt worden ist und der die ganze öffentliche Meinung, die Universitäten, die Literatur, die Presse durchdrungen hat. Dass Deutschland den Krieg angefangen hat, um das friedliche Europa zu zerstören und zu unterjochen; dass es ein Verbrecher an der Menschheit ist, ein *odium generis humani*, gegen welches die bedrohte Zivilisation solidarisch aufstehen und das sie knebeln muss, auch wenn es am Boden liegt; dass die deutsche Rasse minderwertig, der deutsche Geist nur sklavischer Nachahmung und technischer Ausbeutung fremder Ideen fähig ist — das sind Überzeugungen, die zum Gemeingut der Franzosen geworden sind. Wir sind in Acht und Bann getan, wir werden in unserer Existenz moralisch negiert, wir gelten als aus der europäischen Kulturgemeinschaft ausgeschlossen. Vereinzelte Stimmen, die anders lauten,

besagen nichts dagegen. Nur ganz allmählich kann sich da eine Wandlung vollziehen. Es ist nicht unsere Sache, uns hierum zu bemühen. Das geistige Frankreich selbst muss den Anfang machen. Erst wenn es durch seine berufenen Führer — und nicht durch den oder jenen Outsider, den nur ein kleines Literatengrüppchen für einen grossen Mann hält — zu erkennen gibt, dass es eine neue Haltung gegenüber dem deutschen Geist sucht; erst wenn es wieder selbstverständlich geworden ist, dass man uns entgegenkommt auf dem Boden völliger moralischer Gleichberechtigung; erst wenn man Deutschland wieder zu hören wünscht als unentbehrliches und unersetzliches Glied der europäischen Lebensgemeinschaft: erst dann können wir eine Hoffnung für die Wiederherstellung des geistigen Europas erblicken. Solange wir diese Zeichen nicht sehen, ist Zurückhaltung für uns das einzige Gebot. Vor 1914 war es unsere Sache und unser Recht, Schritte zu tun für ein besseres Sichverstehen. Jetzt sind wir die Geschlagenen, und das schafft völlig andere Bedingungen (wie man auch in Frankreich und gerade in den Kreisen, auf die es ankommt, verstehen wird). Wir werden und wollen uns nicht in Ablehnung verhärten; das widerspräche unserem Gerechtigkeitssinn, unserem Gefühl für Objektivität, unseren besten deutschen Traditionen. Wir wollen und dürfen die Fehler nicht nachmachen, die Frankreich nach 1870 begangen hat. Wir wollen und dürfen uns nicht in eine Hass- und Abwehrstellung hineintreiben lassen, die uns moralisch vergiften würde. Aber ebensowenig werden wir die Hände ausstrecken. Schweigen ist für uns das einfache Gebot der Würde. Schweigen gegenüber den Stimmen des Hasses und der Verleumdung. Mit Schweigen sollten wir alles das beantworten, was in Frankreich über uns geschrieben wird, auch von den feinsten Psychologen und den gelehrtesten Historikern, solange es noch genährt ist von der pharisäischen Überhebung, solange es noch den Ton verrät, mit dem europäischen Forscher exotische Völkerschaften studieren. Wir werden warten und wir müssen

warten, bis sich eine Wendung der Geister vollzogen hat, von der bisher nur vereinzelte, schüchterne, aber doch begrüssenswerte Anzeichen vorhanden sind; bis die öffentliche Meinung des geistigen Frankreichs die innere Freiheit wiedergefunden hat für die volle Anerkennung und Würdigung dessen, was der deutsche Geist in Vergangenheit und Gegenwart der europäischen Kulturgemeinschaft bedeutet. Aber selbst wenn der Sinn für diese Gemeinschaft wieder erstarkte*, bliebe der Zweifel immer noch berechtigt, ob er ohne das Hinzutreten tieferer religiöser Mächte genügen würde, um das sittliche und geistige Chaos Europas neu zu gestalten.

Die Zerstörung der deutsch-französischen Kulturbeziehungen ist ja nur ein Symptom jener Zersetzung des europäischen Ethos, die Nietzsche einem tauben Geschlecht mit Prophetenworten kündete und die uns seither die Geschichte in concreto vor Augen geführt hat. Symptome heilen zu wollen, ist stümperhafte Medizin. Moralische Weltkrisen können nicht durch Literatur überwunden werden, die nur Spiegelbild ihrer Epoche, ihrer Haltlosigkeit und Instinktunsicherheit ist. Die geistigen Lebensprobleme Europas lassen sich in der literarischen Sphäre diskutieren, aber nie werden sie von dorther ihre Lösung empfangen.

1921.

* Die *Nouvelle Revue française* bemüht sich in steigendem Masse um eine vornehme und vorurteilslose Würdigung deutscher Dinge.

Quellennachweis

Die angeführten Stellen gebe ich durchweg in eigener Übersetzung.

S. 12. „Der Trübsinn . .", zitiert bei Agathon, Les jeunes gens d'aujourd'hui, S. 4—5.

„ Pellissiers Aufsatz *Le pessimisme dans la littérature contemporaine* in seinen *Essais de littérature contemporaine*, 1893, 1 ff.

S. 15. „Dieses Jahr 1898 . .": Halévy, Luttes et problèmes 13 ff.

S. 18. „Eine geopferte Generation": Péguy, L'Argent suite 225.

S. 21. Brief von Henri Franck: Nouvelle Revue Française März 1914, S. 384 ff.

S. 23. Romain Rollands Aufsatz: Bibliothèque Universelle et Revue Suisse 1912, November, 396 ff.

S. 25. Rivière: Nouvelle Revue Française, Mai 1913, 748 ff.

S. 27. Rolland über Riou: Bibliothèque Universelle et Revue Suisse, März 1913, 610 ff.

„ „Hand in Hand . .": Aux écoutes de la France qui vient 303

S. 28. „Unermesslich . .". Aux écoutes de la France qui vient 255.

S. 29. „du même élan . .": Aux écoutes de la France qui vient 321.

S. 31. „Viele metaphysische Schwierigkeiten . .": Matière et Mémoire, Avant-propos, II.

S. 32. „Unsere Bedürfnisse . .", ebenda 220.

„ „Intuition heisst . .": Einführung in die Metaphysik 4.

S. 33. Julien Benda, Une philosophie de la mobilité.

S. 34. „Wir sind frei . .": Essai sur les données immédiates de la conscience 131.

S. 35-37. Gekürzt aus L'Évolution créatrice 286—294.

S. 38. „Das Dasein . .", ebenda 8.

S. 39. „Er hat unsere Fesseln gesprengt": L'Argent suite 182.

„ „Die theoretischen Hindernisse . .": Aux écoutes de la France qui vient 279.

S. 40. Charles Péguy, Note sur M. Bergson et la philosophie bergsonienne (Cahiers de la Quinzaine, 28. April 1914), 66 und 80.

S. 44. l'œuvre d'art . .: Prétextes 45.

„ En art . .: Nouveaux Prétextes 140.

S. 45. Que ne comprenez-vous . ., ebenda 222.
„ L'étonnant livre . ., ebenda 209.
„ Je tiens ce livre . ., ebenda 281.
S. 46. Un des premiers . .: Jacques Rivière, Études 24.
„ Ma valeur . . Saül 128.
„ Ne me comprenez . .: Caves du Vatican. (Erster Abdruck in der Nouvelle Revue Française 1914, 1 468.)
„ Par instants . .: Prétextes 125.
„ L'humanité . .: Nouveaux Prétextes 189.
S. 49. „Keine Dinge sind wert . .": Tentative amoureuse 65.
S. 51. Le Voyage d'Urien.
S. 52. „Diese Reise . .": ebenda.
S. 53. „Man muss . .": Paludes.
S. 54. „Jede Stimmung soll . .": Nourritures 42.
„ „Es genügt mir nicht . .", ebenda 37.
„ assumer le plus . ., ebenda 23.
S. 55. Früchte: Nourritures 99; Bücher: ebenda 36; Strassen: ebenda 41.
„ Il y a des attentes: ebenda 62.
„ „Sich für das Leben . .", ebenda 16.
S. 57. „Du bists . .": Le Roi Candaule 228.
„ „Jener apostolischen Liebe . .": Traité du Narcisse 27
S. 58. „Für das Publikum . .": Le Roi Candaule 144.
S. 59. Anm. Amyntas 211.
S. 60/61. L'Immoraliste 76f.
S. 62. A Syracuse, ebenda 81.
S. 63. „O Michael . .", ebenda 174.
„ „Was kann der Mensch . .", ebenda 223.
S. 65. „Das Gold in Freuden . .", Enfant Prodigue 206.
S. 66. „Sei stark . .": ebenda 234.
„ „Ich habe hier . .", ebenda 197.
S. 67. „Das Wort Aufrichtigkeit . .": Nouveaux Prétextes 191.
„ „Was noch wünschen . .": Le renoncement au voyage (in dem Sammelbande Amyntas) 288.
S. 68. „Immer zogen . .": Nourritures terrestres 18.
S. 69/70. La Porte Étroite 197—200.
S. 71. Héroïsme gratuit: Nouveaux Prétextes 172.
S. 74. Jacques Rivière: Nouvelle Revue Française 1913, Mai und Juni

S. 79. Otto Grautoff, Romain Rolland, 1914, 21.
S. 81. „Von jetzt ab . .": Seippel 27.
S. 82. „In unserer . .": Vie de Tolstoï 2.
S. 84. „Ein Dichter . .": Eugen Kalkschmidt, Frankfurter Zeitung 7. März 1916.
S. 85. „Die Kunst ist die Beute . .": La Théâtre du Peuple, Nouvelle édition (1913), 209.
S. 86. „Es scheint uns . .", ebenda VIII.
S. 90. „Niemals werden wir sagen . .": Vie de Michel-Ange 10.
S. 99. „So bildet sich . .": Les Amies (Jean-Christophe VIII) 94.
S. 100. „Was gibt es Normaleres . .": Le Buisson Ardent (Jean-Christophe IX) 10.
„ „Die wahre Grösse . .": La Révolte (Jean-Christophe IV) 38.
„ „Wie das Leben . .": Les Amies (Jean-Christophe VIII) 132.
S. 101. „Alle Theorien . .": L'Adolescent (Jean-Christophe III) 219.
„ „Alles was das Leben . .": Dans la Maison (Jean Christophe VII) 218.
S. 102. „Die oberste Tugend . ."
„ „Die Tat allein . .": Dans la Maison (Jean-Christophe VII) 251.
„ „Die trüben Begierden . .": Le Matin (Jean-Christophe II) 230.
S. 103. „Alle diejenigen . .": La Foire sur la Place (Jean-Christophe V) 290.
S. 104. „Wenn die Kunst . .": La Révolte (Jean-Christophe IV) 84.
„ „Sinn der gebräuchlichen . .": Les Amies 97.
„ „Obwohl er . .": Le Buisson Ardent 332 f.
S. 107. „Die erste Pflicht . .": La Nouvelle Journée (Jean-Christophe X) 204.
„ „Es gibt ein Lebensalter . .": La Révolte (Jean-Christophe IV) 31.
S. 108. „Es blieb neu . .": La Nouvelle Journée 200.
S. 109. „Du kannst . .": Dans la Maison 57.
„ Il faut de tout . .: La Foire sur la Place 294.
S. 110. libre génie . .": La Nouvelle Journée 296.
„ „Als ob nicht . .": L'Adolescent 31.
S. 111. „Es genügt nicht . .": Le Buisson Ardent 336.
S. 112. „Jeder Glaube . .": Le Buisson Ardent 84.
„ Riou, Aux écoutes de la France qui vient 286.
S. 114. „Wer ahnt . .": La Nouvelle Journée 252 f.
S. 128. „Man hat . .": R. de Gourmont, Le IIme Livre des Masques, 1898, S. 163.

S. 129. Georges Le Cardonnel et Charles Vellay, La littérature contemporaine, Opinions les écrivains de ce temps. Paris, Société du Mercure de France, 1905, S. 89 (Gide); 55 (Jammes); 169 (Philippe); 170 (Claudel).

S. 130/31. Alle biographischen Einzelheiten entnommen: D. Halévy, Quelques nouveaux maîtres, S. 65 ff.

S. 132-134. Die *Vers d'Exil*; Théâtre, Bd. 4. 227, 233, 236, 237.

S. 134. „Und aus diesem Geist . .": Cinq Odes 82.

S. 135. „Wenn du sprichst . .": Cinq Odes 30.

„ „Du erklärst nichts . .": Théâtre II, 204.

„ „Ich bin hinabgestiegen . .": Théâtre IV 111.

S. 136. „Jeder Baum . .": Connaissance de l'Est 163.

S. 137. „Vom grössten Engel . .": Cinq Odes 58 f.

S. 138. „Einmal wirst du . .": Théâtre III, 183

„ „Ich bin dein Weib . .": Théâtre III, 132.

„ „Sieh, so nimmt . .": Théâtre III, 47.

„ „Und jetzt . .": Théâtre III, 155.

S. 139. „Ich nehme an . .": Théâtre II, 268.

„ „Glaubt ihr . .": L'Annonce faite à Marie 121.

„ „Aufgeschlossen . .": Théâtre II, 304 f.

S. 140. „O mein Sohn . .": Théâtre II, 305.

„ „Am heissen Tag . .": Connaissance de l'Est 7.

S. 141. „Der Baum allein . .": Connaissance de l'Est 148.

„ „Wie der Baum . .": Cinq Odes 51.

S. 142. „Dieser fruchttragende . .": L'Annonce faite à Marie 201.

„ „Mein Gott . .": Cinq Odes 54.

„ „Hier ist" . .": Théâtre IV, 97.

S. 143. „Der Mensch . .": Connaissance de l'Est 174.

„ „Weder . .": Connaissance de l'Est 84.

S. 144. „Die Erstarrung . .": Cinq Odes 95.

„ „Es gibt eine . .": Connaissance de l'Est 132.

S. 145. „Ausser den Asketen . .": Tonquédec, Paul Claudel 74.

S. 146. „Er führt uns . .": Tonquédec 80.

„ „Sei gebenedeit . .": Cinq Odes 81.

S. 147. „Nichts ist . .": Théâtre III, 151.

„ „Das ist . .": Connaissance de l'Est 178.

„ „Jedes Geschöpf": Connaissance de l'Est 176.

„ „Ist es . .": L'Annonce faite à Marie 195 f.

S. 148. „Das Gesetz zu erfüllen": L'Annonce faite à Marie 101.
„ „Lass mich . .": Cinq Odes 121 f.
„ „Die Sonne . .": Théâtre III, 150 = L'Annonce faite à Marie 202.
„ „Als ich . .": Théâtre III, 151 = L'Annonce faite à Marie 203.
„ „Gerechtigkeit . .": Théâtre III, 240.
S. 149. „Hat man . .": Théâtre III, 126.
S. 150. „So wird der Mann . .": Théâtre I, 37.
S. 151. „Bist du . .": Théâtre I, 38.
„ „O Nacht . .": Théâtre I, 39.
„ „Der, der . .": Théâtre I, 44.
S. 152. „Seltsam . .": Théâtre I, 8.
„ „Der Mensch hat . .": Théâtre I, 92.
„ „Ich liebe": Théâtre I, 102.
S. 154. „O Cebes . .": Théâtre I, 29.
„ „Du bist vor mir . .": Théâtre I, 37.
„ „Sterbend . .": Théâtre I, 16.
S. 156. „Eine Stadt . .": Théâtre II, 101.
„ „Die Sonne . .": Théâtre II, 114.
S. 157. „Was gibt . .": Théâtre II, 201.
„ „Die Sonne . .": Théâtre II, 216.
S. 158. „Die Ausdehnung . .": Théâtre II, 259.
„ „*Par la* . .": Théâtre II, 270.
S. 159. „Aber der Bund . .": Théâtre II, 262.
„ „In der Architektur . .": Théâtre II, 264.
„ „Wie ein Adler . .": Théâtre II, 267.
„ „es gibt . .": Théâtre II, 272.
S. 160. „Was ist . .": Théâtre II, 285.
„ „Der, der . .": Théâtre II, 191.
„ „Das Herz . .": Théâtre II, 195.
S. 161. „Wir werden . .": Théâtre II, 308.
S. 162. „*Et ainsi* . .": Théâtre III, 29.
„ „die Kreide . .": Théâtre III, 25.
„ „wie ein Baum": Théâtre III, 27.
„ „nicht mehr . .": ebenda.
S. 163. „die süsse . .": Théâtre III, 28.
„ „das Entfalten . .": Théâtre III, 44.
„ „In der Freude . .": Théâtre III, 19.
„ „Ich habe . .": Théâtre III, 18.

S. 167. „Es gibt . .“: Théâtre III, 88.
„ „Gott ist . .“: Théâtre III, 90 und 131.
„ „*Certes* . .“: Théâtre III. 156.
S. 168. „Man hat . .“: Théâtre III, 135.
S. 170. *Le Partage de Midi*: Zum Titel vgl. Théâtre III, 208.
S. 173. „Smaragd . .“: Le livre de l'Émeraude 318.
S. 174. „Warum habe ich . .“: Idées et Visions 136.
„ „Eine harte . .“: Idées et Visions 136.
S. 175. „Ich werde . .“: Idées et Visions 212.
„ „Die Weihnachtsmes e . .“: Sur la Vie 2, 160.
„ „Ich bin . .“: Sur la Vie 3, 16.
„ „Mein einziger . .“: „Idées et Visions 180.
S. 176. „*nous n'avons* . .“: Trois Hommes 13.
„ „Die grossen . .“: Trois Hommes 294.
S. 177. „Die Verzweiflung . .“: Essais 165.
„ „Der Abgrund . .“: Trois Hommes 56.
„ „In seinem . .“: Trois Hommes 186.
S. 179. „Das Leben . .“: Sur la Vie 3, 214.
„ „Ich beuge . .“: Idées et Visions 184.
S. 181. „Nichts mehr . .“: Essais 104.
S. 182. „Das Schweigen . .“: Idées et Visions 161—164.
S. 184. „Ich biete . .“: Nouvelle Revue française 1913, I, 486.
S. 186. „Er ist . .“: Trois Hommes 122.
„ „Der Verstand dünkt . .“: Idées et Visions 205.
„ „Die Wissenschaft . .“: Sur la Vie 3, 153.
S. 187. „Wie liebe ich . .“: Idées et Visions 265.
„ „Die Philosophie . .“: Idées et Visions 244.
S. 188. „Gegengift . .“: Trois Hommes 363.
„ „Das Jahrhundert . .“: Idées et Visions 200—202.
„ „Ich bin . .“: Trois Hommes 156.
„ „Muss man . .“: Sur la Vie 3, 175.
S. 189. „Der Mensch . .“: Idées et Visions 226.
„ „Gegen alle . .“: Idées et Visions 220.
S. 190. „Gut ist . .“: Nouvelle Revue française 1913, I, 487.
„ „Ich habe . .“: Sur la Vie 3, 177.
„ „Muss man . .“: Essais 253 f.
S. 191. „Wir leben . .“: Essais 105.
„ „Wir sind für das Leben gemacht . .“: Essais 70.

S. 192. „Für eine freie Seele . .“: Essais 244—247.
S. 194. „Wir sind alle . .“: Trois Hommes 177.
S. 195. „An das Leben . .“: Sur la Vie 3, 128.
„ „Je heidnische . .“: Essais 174.
„ „Die Schamlosigkeit . .“: Trois Hommes 127.
S. 196. „Ich will . .“: Essais 197.
S. 197. „Mit allen Dingen . .“: Essais 75—78.
S. 198. „Herr von . .“: Trois Hommes 11.
S. 199. „Man hat . .“: Voyage du Condottière 7.
„ „Der tödliche . .“: Sur la Vie 3, 147.
S. 200. „Wenn man . .“: Sur la Vie 2, 230.
„ „Der göttliche . .“: Sur la Vie 3, 278.
S. 201. „Es gibt . .“: Nouvelle Revue française 1913, I, 488.
„ „Diese grosse . .“: Essais 194—196.
S. 202. „Die Macht . .“: Idées et Visions 224.
S. 203. „Wir nennen den . .“: Idées et Visions 229.
„ „Der adligste . .“: Sur la Vie 3, 52.
„ „Es gibt . .“: Idèes et Visions 217.
„ „Jede Gesellschaft . .“: Idées et Visions 94.
S. 204. „Die neuen Weiber . .“: Idées et Visions 210 f.
„ „Für viele . .“: Sur la Vie 2, 243.
S. 206. „*J'appelle* . .“: Idées et Visions 288.
„ „*Vous êtes* . .“ Idées et Visions 294.
„ „*Il faut* . .“: Sur la Vie 3, 174.
S. 212. „Damals . .“: Halévy, Quelques Maîtres 93.
„ „Durch die . .“: A nos amis, à nos abonnés 135.
„ „Man kann . .“: L'Argent 21.
S. 213. „Er verlässt . .“: Halévy, Quelques Maîtres 99.
„ „Der Dreyfusismus . .“: A nos amis, à nos abonnés 64
S. 214. „Aber der . .“: L'Argent suite 159.
S. 218. „Ich war . .“: Monsieur Fernand Laudet 170.
„ „Meine Lage . .“: ebenda 222.
„ „Die Gründung . .“: ebenda 221.
„ „Unsere Hefte . .“: L'Argent 59.
„ „Die Abonnenten . .“: A nos amis, à nos abonnés 41.
S. 219. „Ich kann nicht . .“: A nos amis 6 f.
„ „Beglückwünschen . .“: ebenda 11 f.
„ „Wir haben . .“: ebenda 16.

S. 219. „Ich leugne . .“: ebenda 12—18.
S. 221. „Auf die . .“: Nouvelle Revue française, Nov. 1909, 261 ff.
S. 224. „Ich will . .“: Monsieur Fernand Laudet 274.
S. 225. „Es handelt sich . .“: ebenda 239.
„ „Ich bin . .“: ebenda 273.
„ „*Ce que* . .“: Victor-Marie, comte Hugo 142.
„ „Ich mache . .“: ebenda 62.
S. 228. „Das ist . .“: A nos amis, à nos abonnés 140.
„ „Das Zeitliche überwacht . .“: L'argent suite 101.
„ „Das Zeitliche liefert . .“: ebenda 106.
„ „Jedes Ewige . .“: Victor-Marie, comte Hugo 33.
S. 229. „Es ist . .“: Monsieur Fernand Laudet 238.
S. 231. „Die Moral . .“: L'argent suite 135.
„ „*Et homo* . .“: Victor-Marie, comte Hugo 110 ff.
S. 232. „*religieux païen* . .“: Oeuvres Choisies 72.
„ „Es wird . .“: Victor-Marie, comte Hugo 47.
S. 233. „Es ist eines . .“: L'argent suite 95—97.
„ „Der harte . .“: Monsieur Fernand Laudet 290 ff.
„ „Das Wort . .“: ebenda 289.
S. 234. „Die römische . .“: L'argent suite 93.
„ „Der Soldat . .“: ebenda 94.
S. 235. „Die militärischen . .“: A nos amis, à nos abonnes 54—60.
S. 236. „Die Menschheit . .“: Oeuvres Choisies 137—140.
S. 237. „Solche Verluste . .“: ebenda 140—145.
S. 238. „Die grossen . .“: ebenda 148.
„ „Ich habe . .“: Victor-Marie, comte Hugo 60.
„ „Niemals . .“: L'argent suite 170 ff.
S. 239. „*le monde* . .“: L'argent 46 f.
„ „Zwischen dem . .“: Monsieur Fernand Laudet 192.
„ „Die moderne . .“: Notre Jeunesse 15.
S. 240. „Der Kampf . .“: A nos amis, à nos abonnés 32, 55, 59, 61.
„ „Der Streit . .“: L'argent suite 82 f.
S. 241. „Alles, was . .“: Victor-Marie, commte Hugo 220 ff.
S. 242. „Die Aufschlüsse . .“: ebenda 225.
„ „Die moderne . .“: Oeuvres Choisies 159 ff.
S. 243. „Die intuitive . .“: ebenda 161.
„ „Merken . .“: ebenda 168 f.
S. 245. „Wir haben . .“: A nos amis, à nos abonnés 40 ff.

S. 245. „Wir wissen . .“: ebenda 50.

„ „*le Kantisme* . .“: Victor-Marie, comte Hugo 246.

S. 246. „*Je lui* . .“: A nos amis, à nos abonnés 55.

„ „*Nous* . .“: Nouvelle Revue française, August 1913, S. 173.

S. 247. „*Une voix* . .“: Oeuvres Choisies 150.

S. 251. „Ja . .“: Nouveaux Prétextes 59 ff.

S. 255. „Worauf kann sich . .“: ebenda 89 ff.

S. 257. „Man hat . .“: Dans la Maison (= Jean-Christophe VII), 102.

„ „Sie erstaunten . .“: ebenda 31—37.

S. 260. „Christoph . .“: ebenda 59 f.

S. 261. „Oliviers . .“: ebenda 62.

S. 263. „*Initium* . .“: Idées et Visions 129.

„ „Frankreich gibt . .“: ebenda 127.

„ „Der Hassende . .“: ebenda 106.

„ „Die Dekadenz . .“: Sur la Vie 3, 261.

„ „Das Theater . .“: Trois Hommes 103.

S. 264. „Es ist . .“: Nouvelle Revue française, Juni 1914, S. 1030 f.

„ „Ein Europa . .“: Idées et Visions 88.

S. 265. „Ich gebe . .“: Essais 14 f.

„ „Die grossen . .“: Trois Hommes 350 f.

S. 266. „Wir haben . .“: Essais 220.

„ „In Hermione . .“: ebenda 221.

S. 267. „*découvrir* . .“: Victor-Marie, comte Hugo 38.

„ „Es besteht . .“: L'argent suite 165 f.

„ „Wir wohnen . .“: ebenda 191.

S. 268. „Die jungen . .“: Monsieur Fernand Laudet 142.

„ „Der Glaube . .“: Mystère, des Saints Innocents 20 und 112.

Bibliographie

I. Zur Einleitung

Allgemeines über das Frankreich der dritten Republik:

P. Albin, La vraie figure de la France. Éditions de la Sirène. 1922.

Jacques Bainville, Histoire de trois générations (1815—1918) Nouvelle Librairie Nationale 1918.

Barrett Wendell, La France d'aujourd'hui. 1910.

Max v. Boehn, Vom Kaiserreich zur Republik. Eine französische Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts. Berlin 1917.

Paul Bureau, La crise morale des temps nouveaux. Bloud et Cie. o. J. [1907].

André Chéradame, La crise française. 1912.

E. R. Curtius, Maurice Barrès und die geistigen Grundlagen des französischen Nationalismus. Bonn 1921.

E. R. Curtius, Entstehung und Wandlungen des Dekadenzproblems in Frankreich. Internationale Monatsschrift XV (1921), Heft 1 und 2.

O. Grautoff, Zur Psychologie Frankreichs. Berlin 1922

G. Guy Grand, Le Conflit des Idées dans la France d'aujourd'hui. M. Rivière 1911.

Hermann Platz, Geistige Kämpfe im modernen Frankreich. München 1922.

G. Prezzolini, La Francia e i Francesi nel secolo XX. Milano, Treves, 1913.

Oscar A. H. Schmitz, Was uns Frankreich war. München 1914.

Ch. Seignobos, L'Évolution de la Troisième République (1875 bis 1914) (Band 8 der von E. Lavisse herausgegebenen Histoire de France contemporaine, depuis la Révolution jusqu'à la Paix de 1919). Hachette 1921.

Paul Seippel, Les deux Frances et leurs origines historiques. Alcan 1905.

Eduard Wechssler, Die Franzosen und wir. Jena 1915.

Eduard Wechssler, Das moderne Frankreich. Internationale Monatsschrift XIII (1919), Heft 5.

Zur Dreyfus-Affäre:

Henri de Bruchard, Petits mémoires du temps de la ligue (1896 bis 1901). 1912.

Henri Dutrait-Crozon. Précis de l'affaire Dreyfus. 1909.

Georges Guy-Grand, Le procès de la démocratie. 1911.

Daniel Halévy, Luttes et problèmes. (Apologie pour notre passé. Un épisode. Histoire de quatre ans.) Marcel Rivière, o. J. (1911).

Roger Martin du Gard, Jean Barois. Nouvelle Revue Française 1913.

J. Reinach, Histoire de l'affaire Dreyfus. 4 vols. 1901.

Georges Sorel, La révolution dreyfusienne.

Zur Bewegung in der französischen Jugend vor dem Kriege:

Agathon (Henri Massis und Alfred de Tarde). Les jeunes gens d'aujourd'hui. Plon-Nourrit et Cie. 1912.

Dieselben, L'esprit de la nouvelle Sorbonne. Mercure de France 1911.

J. Ageorges, La marche montante d'une génération. 1912.

Henri Franck, La Danse devant l'Arche. Nouvelle Revue Française 1912.

Henri Ghéon, Nos directions. Nouvelle Revue Française 1914.

Ders., Témoignage d'un converti, ebenda 1919.

Émile Henriot, A quoi rêvent les jeunes gens. (Enquête sur la jeunesse littéraire.) Honoré et Édouard Champion 1913.

Antonin Lavergne, Jean Coste. Ollendorff 1901.

Gaston Riou, Aux écoutes de la France qui vient Grasset 1913.

Ders., Journal d'un simple soldat. Hachette 1916.

Ders., La Fayette, nous voilà! Hachette 1917.

Zur französischen Literaturgeschichte der jüngsten Vergangenheit:

René Lalou, Histoire de la littérature française contemporaine (1870 à nos jours). Crès 1912. [Dieses grundlegende Werk ist an erster Stelle zu nennen als fortan unentbehrlicher Führer für das ganze Gebiet.]

André Beaunier, Les idées et les hommes. Essais de critique. Plon-Nourrit 1913.

Charles Du Bos, Approximations. [Darin Essays über Gide, Mme. de Noailles, Proust, Valéry u. a.] Plon 1922.

Mary Duclaux, Twentieth Century French Writers (Reviews and Reminiscences). London, W. Collins & Co., 1919.

Georges Duhamel, Les poètes et la poésie (1912—1913). Mercure de France 1914.

W. Friedmann, Die französische Literatur im 20. Jahrhundert. Skizze. Leipzig 1914.

Otto und Erna Grautoff, Die lyrische Bewegung im gegenwärtigen Frankreich. Eine Auswahl. Jena 1911.

Daniel Halévy, Quelques nouveaux maîtres. Figuière 1914. (Les cahiers du Centre, Sixième Série, 59e et 60e fascicules.)

G. Lanson, Réflexions d'un vieux critique sur la jeune littérature. Revue des Deux Mondes, 1. Dez. 1921.

Pierre Lasserre, Le Romantisme français. Mercure de France 1906.

G. Le Cardonnel et Ch. Vellay, La Littérature contemporaine. Mercure de France 1905.

Le Matérialisme actuel. Flammarion 1913. (Inhalt: H. Bergson, L'âme et le corps; H. Poincaré, Les conceptions nouvelles de la matière; J. Friedel, Le matérialisme et les données actuelles des sciences de la vie; Ch. Gide, Le matérialisme et l'économie politique; M. de Witt-Guizot, Le matérialisme et la littérature; G. Riou, Du naturalisme à l'idéalisme dans la littérature ...)

Jacques Rivière, Études. (Inhalt: I. Baudelaire. — II. Des Peintres. — III. Paul Claudel. — IV. Des Musiciens. — V. André Gide.) Nouvelle Revue Française 1911. [Eine Übersetzung unter dem Titel „Studien" erschien 1920 in Potsdam.]

A. Thibaudet, Trente ans de vie française. Bisher zwei Bände. I. Les Idées de Ch. Maurras. 1920. — II. La Vie de Maurice Barrès. 1921. — Éditions de la Nouvelle Revue Française.

Zur religiösen Lage:

Henri Brémond, La littérature religieuse d'avant-hier et d'aujourd'hui. Blond 1906.

Ders., L'Inquiétude religieuse. Perrin 1901 — 1909.

Ch. Guignebert, Le problème re-

ligieux dans la France d'aujourd'hui. 1922.

G. Goyau, L'Effort catholique dans la France d'aujourd'hui. Éditions de la Revue des Jeunes 1922.

G. Guy-Grand u. a, Sur la paix religieuse. Grasset 1922.

Th. Mainage, Les Témoins du Renouveau catholique. Beauchesne 1917 [Selbstzeugnisse von Claudel, Jammes u. a.].

Paul Sabatier, L'Orientation religieuse de la France actuelle. Colin 1912.

Charles-Louis Philippe:

a. Werke:

Quatre Histoires de Pauvre Amour. Édition de l'Enclos, Bibliothèque de l'Association 1897.

La bonne Madeleine et la pauvre Marie. Bibliothèque artistique et littéraire 1898. [Beides jetzt im Verlag der Nouvelle Revue Française.]

La Mère et l'Enfant [Teilausgabe], Bibliothèque artistique et littéraire 1900.

Bubu de Montparnasse. Éditions de la Revue Blanche 1901 [jetzt bei Fasquelle].

Le Père Perdrix. Fasquelle 1903.

Marie Donadieu. Ebenda 1904.

Croquignole. Ebenda 1906.

Dans la petite Ville. Ebenda 1911.

Lettres de Jeunesse. Nouvelle Revue Française 1911.

La Mère et l'Enfant [vollständige Ausgabe], ebenda 1911.

Charles Blanchard. Ebenda 1913.

Contes du Matin. Ebenda 1916.

b. Übersetzung:

Gesammelte Werke. Sechs Bände. Herausgegeben von Wilhelm Südel. Leipzig.

Jugendbriefe. Leipzig 1922.

c. Über ihn:

Sondernummer der Nouvelle Revue Française vom 15. Februar 1910.

Georg von Lukács, Die Seele und die Formen. Essays. Berlin 1911. [Darin „Sehnsucht und Form: Charles-Louis Philippe".]

André Gide, Charles-Louis Philippe. Figuière 1911.

Henri Bergson:

a. Seine Werke:

Essai sur les données immédiates de la conscience. Alcan 1889.

Matière et mémoire. Ebenda 1896.

Le rire. Ebenda 1900.

L'évolution créatrice. Ebenda 1907.

Discours de Réception. Perrin 1918.
L'énergie spirituelle. Essais et conférences. Alcan 1919.
Durée et Simultanéité. Ebenda 1922.

b. Übersetzungen:

Zeit und Freiheit. [=Essai], Jena 1911.
Materie und Gedächtnis, Jena 1907.
Das Lachen, Jena 1914.
Einführung in die Metaphysik, Jena 1909.
Schöpferische Entwicklung, Jena 1912.

c. Schriften über ihn:

J. Benda, Le Bergsonisme, ou une philosophie de la mobilité. Mercure de France 1912.
R. Gillouin, La philosophie de H. Bergson, 1912.
J. Goldstein, Wandlungen in der Philosophie der Gegenwart. Leipzig 1911.
F. Grandjean, Une révolution dans la philosophie, la doctrine de M. Bergson. 1916.
A. Keller, Eine Philosophie des Lebens, Jena 1914.
Edouard Le Roy, Une philosophie nouvelle, M. Bergson. Alcan 1912.
M. Scheler, Abhandlungen und Aufsätze, Band 2. Leipzig 1915.
E. Seillière, L'avenir de la philosophie bergsonienne. Alcan 1917.
P. Simon, Der Pragmatismus in der modernen französischen Philosophie. Paderborn 1920.
A. Steenbergen, H. Bergsons intuitive Philosophie, Jena 1910.

II.

André Gide

Les Cahiers d'André Walter. Librairie Perrin 1891. Anonym. Vergriffen und nicht wiedergedruckt.
Les Poésies d'André Walter, Libairie de l'Art indépendant 1892. Anonym. Vergriffen. Wiedergedruckt in Vers et Prose VIII, 1906/7.
Le Traité du Narcisse. Librairie de l'Art indépendant 1892.
La Tentative amoureuse. Librairie de l'Art indépendant 1893.
Le Voyage d'Urien. Librairie de l'Art indépendant 1893.
Paludes. Librairie de l'Art indépendant 1895.
Le Voyage d'Urien, suivi de Paludes. Mercure de France 1896.
Les Nourritures terrestres. Mercure de France 1897.
Philoctète. Mercure de France 1899.

Feuilles de route. Mercure de France 1899.

Le Prométhée mal enchaîné. Mercure de France 1899.

Le Roi Candaule. Librairie de la Revue blanche 1901.

Saül, drame. Mercure de France 1902.

L' Immoraliste, récit. Mercure de France 1902.

Prétextes, réflexions sur quelques points de littérature et de morale. Mercure de France 1903.

Amyntas. Mercure de France 1906.

Le Retour de l'enfant prodigue, in Vers et Prose IX, 1907.

Bethsabé, in Vers et Prose 16, 1908/9.

La Porte Étroite, récit. Mercure de France 1909.

Oscar Wilde. Mercure de France 1910.

Nouveaux Prétextes. Mercure de France 1911.

Isabelle, récit. Nouvelle Revue Française 1911.

Charles-Louis Philippe, conférence. Figuière 1911.

Dostoïevski d'après sa correspondance. Figuière 1911.

Le Retour de l'Enfant prodigue, précédé de cinq autres traités: Traité du Narcisse, Tentative amoureuse, El Hadj, Philoctète, Bethsabé. Nouvelle Revue Française 1912. (Nach dieser Ausgabe zitiere ich.)

Les Caves du Vatican. Nouvelle Revue Française 1914.

La symphonie pastorale. Ebenda 1920.

Si le Grain ne meurt . . . [Jugenderinnerungen], im Jahrgang 1920 der Nouvelle Revue Française.

Morceaux Choisis. Verlag der Nouvelle Revue Française 1921.

Dostoïevski. 1923.

Deutsche Übertragungen:

Philoktet, von R. Kassner, Leipzig 1904.

Der Liebesversuch (darin auch Narkissos), von F. P. Greve, Berlin 1907.

Die enge Pforte, von F. P. Greve, Berlin 1909.

Saul, von F. P. Greve, Berlin 1909.

Der schlechtgefesselte Prometheus, von Fr. Blei, München 1909.

Der Immoralist, von F. P. Greve, Minden o. J.

Paludes (Die Sümpfe), von F. P. Greve, Minden o. J.

Der verlorene Sohn, von R. M. Rilke. Leipzig o. J. [Inselbücherei].

Die Verliesse des Vatikan, von D. Bassermann, Leipzig 1922.

Über Gide:

Christian, Données sur André Gide

et l'homme moderne. St. Raphael (Var), Librairie des Tablettes. 1919.

F. Bertaux, André Gide, in der Revue de Genève, Dez. 1922.

Lalou [s. oben], S. 653—670.

III.

Romain Rolland

Les Origines du Théâtre lyrique moderne (Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti). Fontemoing 1895.

Saint-Louis. Revue de Paris, März-April 1897.

Aërt. Édition de la Revue d'art dramatique 1898.

Les Loups. Bellais 1898.

Le Triomphe de la Raison. Éditions de la Revue d'art dramatique 1899.

Danton. Éditions de la Revue d'art dramatique 1900.

Le Quatorze Juillet. Cahiers de la Quinzaine 1902.

Le Temps viendra. Cahiers de la Quinzaine 1903.

Le Théâtre du Peuple. Cahiers de la Quinzaine 1903 und Hachette 1913.

Vie de Beethoven. Cahiers de la Quinzaine 1903 und Hachette 1908.

Paris als Musikstadt. Berlin 1905.

Michel Ange. Plon 1905.

Vie de Michel-Ange, Cahiers de la Quinzaine 1906 und Hachette 1908.

Musiciens d'autrefois. Hachette 1908.

Musiciens d'aujourd'hui. Hachette 1908.

Théâtre de la Révolution. (Le Quatorze Juillet; Danton; Les Loups.) Hachette 1909.

Händel. Alcan 1910.

Vie de Tolstoï. Hachette 1911.

Les Tragédies de la Foi. (Saint-Louis; Aërt; le Triomphe de la Raison.) Hachette 1913.

* * *

Jean-Christophe: 1. L'Aube; 2. Le Matin; 3. L'Adolescent; 4. La Révolte (1904—1907).

Jean-Christophe à Paris: 1. La Foire sur la Place; 2. Antoinette; 3. Dans la maison (1908—1910).

La Fin du Voyage: 1. Les Amies; 2. Le Buisson Ardent; 3. La Nouvelle Journée (1910—1912). Alle Bände erschienen zuerst in den Cahiers de la Quinzaine, von der zweiten Auflage ab bei Ollendorff.

* * *

Au-dessus de la Mêlée. Ollendorff 1915.

Colas Breugnon. Ollendorff 1919.

Empédocle. Genf 1919.

Liluli. Genf, Éditions du Sablier 1919. [Seit 1920 bei Ollendorff.]

Les Précurseurs. Édition de l'Humanité. 1919.

Clérambault, Histoire d'une Conscience libre pendant la guerre. Ollendorff 1920.

Pierre et Luce. Genf, Édition du Sablier, 1920 [seit 1921 bei Ollendorff].

L'Ame enchantée. I. Annette et Sylvie. Ollendorff 1922.

Pages Choisies de R. Rolland, avec une introduction et des notices par M. Martinet. Zwei Bände. Ollendorff 1921.

Übertragungen:

Johann Christof. Deutsch von Otto und Erna Grautoff. Drei Bände. Frankfurt 1914—1918.

Beethoven. Deutsch von L. Langnese Hug. Zürich 1917.

Michelangelo. Deutsch von Wilhelm Herzog. Frankfurt 1918.

Meister Breugnon. Deutsch von Otto und Erna Grautoff. Frankfurt 1919.

Revolutionsdramen, herausgegeben von W. Herzog. München 1919.

Clérambault. Deutsch von Stefan Zweig. Frankfurt 1922.

Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit. Frankfurt 1922.

Über Romain Rolland:

Paul Seippel, Romain Rolland. L'homme et l'œuvre. Ollendorf 1913.

Otto Grautoff, Romain Rolland. Frankfurt a. M. 1914.

Henri Guilbeaux, Pour Romain Rolland. Genf 1915.

Walther Küchler, Romain Rolland, Henri Barbusse, Fritz von Unruh. Vier Vorträge. Würzburg 1919.

Stefan Zweig, Romain Rolland. Der Mann und das Werk. Frankfurt 1920.

P. J. Jouve, Romain Rolland vivant. Ollendorff 1920.

Jean Bonnerot, Romain Rolland et son œuvre. Document pour l'histoire de la littérature française. 1921. Édition du Carnet critique.

IV.

Paul Claudel:

Morceau d'un drame. In der Revue indépendante 1890.

Tête d'Or. Librairie de l'Art indépendant 1891. 100 Exemplare. (Erste Fassung, verfasst 1889, anonym.)

La Ville. Librairie de l'art indépendant 1893. (Erste Fassung, geschrieben 1890.) Anonym. 200 Exemplare.

L'Agamemnon d'Eschyle. Foutchéou, Foochow Printing Press, 1896. (Die Übersetzung wurde begonnen 1892 in Paris, beendet 1894 in Boston.)

Connaissance de l'Est. Mercure de France 1900. (1907 ebenda eine vermehrte Ausgabe.)

L'Arbre. Mercure de France 1901. (Enthält: Tête d'Or in der zweiten Fassung [verfasst 1894/5]; L'Échange [geschrieben 1893/4 in Neuyork und Boston]; Le Repos du Septième Jour [verfasst in Foutchéou 1895/6]; La Ville [zweite Fassung, geschrieben 1897; La Jeune Fille Violaine [zweite Fassung, geschrieben 1899/1900 — die erste, 1892 geschriebene Fassung ist unveröffentlicht].)

Partage de Midi. Bibliothèque de l'Occident 1906.

Art Poétique. (Connaissance du temps, Traité de la Connaissance du monde et de soi-même. Développement de l'Église.) Mercure de France 1907.

Cinq grandes Odes suivies d'un Processional pour saluer le Siècle nouveau. Bibliothèque de l'Occident 1910. Neue, vermehrte Ausgabe. Nouvelle Revue Française 1913.

Théâtre. Première Série. Vier Bände. Mercure de France 1911 bis 12. (Band 1: Tête d'Or, in beiden Fassungen; Band 2: La Ville, in beiden Fassungen; Band 3: La Jeune Fille Violaine, L'Échange; Band 4: Le Repos du Septième Jour, L'Agamemnon d'Eschyle, Vers d'Exil.)

L'Otage, drame. Éditions de la Nouvelle Revue Française 1911.

L'Annonce faite à Marie. Éditions de la Nouvelle Revue Française 1912.

Deux Poèmes d'Été (La cantate à trois voix. Protée, drame satyrique.) Éditions de la Nouvelle Revue Française 1914.

Corona Benignitatis anni Dei. Éditions de la Nouvelle Revue Française.

Trois Poèmes de Guerre. Ebenda 1915.

Autres Poèmes durant la guerre. Ebenda 1916.

Le Pain dur. Ebenda 1918.

Ste Cécile, poème. Librairie d'art catholique 1918.

Le chemin de la Croix. Ebenda 1919.

L'ours et la lune.

La Messe là-bas. Beides im Ver-

lage der Nouvelle Revue Française 1919.

Le père humilié. Ebenda 1920.

Introduction à quelques œuvres. A. Monnier & Cie., 1920.

Deutsche Claudel-Übertragungen:

Der Tausch. Deutsch von Franz Blei. Erste Auflage München 1909. Zweite Auflage Leipzig 1914.

Mittagswende. Deutsch von Franz Blei. München 1910.

Verkündigung. Deutsch von Jakob Hegner. Hellerau 1913.

Lobpreisung (Ode). Deutsch von Herbert Alberti, in: Claudel-Programmbuch. Hellerau 1913

Aus der Erkenntnis des Ostens Deutsch von Jakob Hegner. Leipzig 1914. (Auswahl.)

Goldhaupt. Deutsch von Jakob Hegner. Hellerau 1915.

Der Ruhetag. Deutsch von Jakob Hegner. Hellerau 1916.

Mittagswende. Deutsch von Roman Woerner. Hellerau 1918.

Dies ist die Stunde, die Frühling und Sommer trennt. Deutsch von Roman Woerner. Hellerau 1919.

Über Claudel:

Georges Duhamel, Paul Claudel. Mercure de France 1913.

Joseph de Tonquédec, L'Oeuvre de Paul Claudel. Beauchesne 1917. (Mit Literaturangaben.)

V.

André Suarès

Le livre de l'Émeraude. Calmann Lévy 1901.

Images de la Grandeur. Bibliothèque de l'Occident 1901.

Sur la Mort de mon Frère. Cahiers de la Quinzaine 1904.

La Tragédie d'Electre. Ebenda 1905.

Voici l'Homme. Bibliothèque de l'Occident 1905.

Bouclier du Zodiaque. Ebenda 1907.

Lais et Sônes. Ebenda 1909.

Sur la Vie. Drei Bände. 1909—1912. Émile-Paul.

Tolstoï vivant. Cahiers de la Quinzaine 1911.

De Napoléon. Ebenda 1912.

Trois hommes (Pascal, Ibsen, Dostoïevski). Éditions de la Nouvelle Revue Française 1912.

Chronique de Caërdal. Zwei Bände. Ebenda 1912—13.

Idées et Visions. Émile-Paul 1913.

Cressida. Ebenda 1913.

Essais. Éditions de la Nouvelle Revue Française 1914.

Voyage du Condottiere. Vers Venise. Ebenda 1914.

François Villon. Cahiers de la Quinzaine 1914.

Remarques. Éditions de la Nouvelle Revue Française. 1917.

Occident. Émile Paul 1915.

Les bourdons sont en fleurs. Émile-Paul 1918.

Deutsche Übertragung:

Eine italienische Reise. Von Fr. Blei Leipzig 1914.

Dostojevski. Von Fr. Blei. München 1921.

VI.

Charles Péguy:

Zur Einführung eignen sich am besten die beiden Auswahlbände:

Oeuvres Choisies (1900—1910). Grasset 1910. (Mit einer 15 Seiten füllenden ausführlichen Bibliographie, auf die hier verwiesen werden muss.)

Morceaux choisis des Oeuvres Poétiques (1912—1913). Ollendorff 1914.

Von den übrigen Werken, die alle in den Cahiers de la Quinzaine erschienen sind, nenne ich:

De la grippe. 1900.

Racine. 1901.

Zwangwill. 1904.

Notre Patrie. 1905.

De la situation faite à l'histoire et à la sociologie dans les temps modernes. 1906.

De la situation faite au parti intellectuel dans le monde moderne. 1906—1907.

A nos Amis, à not Abonnés 1909.

Le mystère de la charité de Jeanne d'Arc. 1910.

Notre jeunesse. 1910.

Victor-Marie, comte Hugo. 1910.

Un nouveau théologien, M. Fernand Laudet. 1911.

L'Argent. 1913.

L'Argent suite. 1913.

Eine kommentierte Gesamtausgabe von Péguys Werken erscheint seit 1917 im Verlage der Nouvelle Revue Française.

Deutsche Übertragung:

Charles Péguy, Aufsätze. Berlin 1918.

Über Péguy:

René Johannet, Péguy et ses cahiers. Bibliothèque des lettres françaises. 1914.

François Porché, Péguy et ses C-

hiers Cahiers. Camille Bloch 1914.

Charles Silvestre, Ch. Péguy. Bloud et Gay 1916.

V. Boudon, Avec Charles Péguy, de la Lorraine à la Marne. Août—Septembre 1914. Hachette 1919.

Daniel Halévy, Charles Péguy et les Cahiers de la Quinzaine, Payot 1918.

André de Poncherville, Charles Péguy et sa mère. Crès 1918.

René Johannet, Itinéraires d'Intellectuels (Péguy-Georges Sorel). Nouvelle Librairie Nationale. 1921.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort zur ersten Auflage 1

Vorwort zur zweiten Auflage 2

Vorwort zur dritten Auflage 3

1. Einleitung 5

2. André Gide 43

3. Romain Rolland 79

4. Paul Claudel 127

5. André Suarès 173

6. Charles Péguy 207

7. Zum Bilde Frankreichs 249

Anhang

1. Charles-Louis Philippe 271

2. André Gide nach dem Kriege 282

3. Romain Rolland nach dem Kriege . . . 295

4. Über den Roman „Clarté" von Henri Barbusse 306

5. Deutsch-französische Kulturprobleme . . 309

Quellennachweis 322

Bibliographie 331

Kunstdruckerei Gebr. Feyl, Berlin SW 48

PQ 305 C8 1923
Curtius, Ernst Robert
Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY